NOTES SUR L'HISTOIRE DU LUTH

EN FRANCE

MICHEL BRENET

NOTES SUR L'HISTOIRE DU LUTH

EN FRANCE



GENÈVE
1973

ISBN 2-8266-0057-5
Réimpression de l'édition de Turin, 1899

MICHEL BRENET

NOTES SUR L'HISTOIRE DU LUTH

EN FRANCE



BOCCA FRÈRES ÉDITEURS
LIBRAIRES DE S. M. LE ROI D'ITALIE
TURIN
MILAN - ROME - FLORENCE
1899

Extrait de la *Rivista Musicale Italiana*, tome V, fasc. 4, 1898
et tome VI, fasc. 1r, 1899.

Notes sur l'histoire du Luth en France.

L'importance du rôle joué par le luth dans la formation et le développement de la musique instrumentale est reconnue aujourd'hui par tous les historiens de l'art, et plusieurs d'entre eux, depuis quinze ou vingt ans, ont choisi tel ou tel épisode de ses brillantes et courtes destinées pour objet de leurs études, et de publications aussi neuves qu'instructives. Ici comme en bien d'autres points de l'ancienne littérature musicale, la période préparatoire des fouilles et du défrichement est, pour ainsi dire, à peine dépassée. Cependant la question sort déjà du camp retranché de la pure érudition, et les artistes militants commencent à s'intéresser aux œuvres des anciens luthistes. Au printemps dernier, l'on a vu M. Saint-Saëns prendre sous son très puissant patronage quelques pièces de Luis Milan, et les exécuter, transcrites pour le piano. Nous voudrions à notre tour apporter une contribution modeste à ce chapitre essentiel de l'histoire de la musique. Sans autre ambition que d'aider à la réunion et au classement de ses riches matériaux, nous essaierons, dans les pages qui vont suivre, de grouper clairement une série de notes et de documents, en partie inédits, et limités exclusivement à la France. Ainsi sera seulement esquissé un livre que le temps n'est pas encore venu de pouvoir sûrement écrire, que nos savants et laborieux confrères de la France et de l'Étranger augmenteront aisément par des additions désirées, et sur les diverses parties duquel nous ne cesserons pas nous-même de poursuivre les recherches.

I.

Quatre sortes de documents se présentent au chercheur: les écrits des poètes et des chroniqueurs apportent dès le moyen âge de nombreuses mentions du luth, accompagnées quelquefois d'indications sur son emploi, mais rarement de détails musicaux sur sa construction ou son jeu; — en même temps, les monuments des arts graphiques renseignent sur sa forme, et, dans une certaine mesure, sur le rôle qui lui était assigné dans la vie publique ou privée; — à partir du XVe siècle, l'art instrumental ayant déjà largement progressé, les comptes royaux et princiers commencent à désigner nominativement des luthistes qui ne se confondent plus avec la troupe anonyme des ménestriers; — enfin, depuis le XVIe siècle, les œuvres imprimées des virtuoses-compositeurs permettent d'étudier la partie pratique, obscure jusque-là, du tableau à étudier.

Les mentions du luth que l'on peut relever chez les poètes français du moyen âge sont en général d'une absolue sécheresse, et n'apportent guère que le nom de l'instrument, placé presque au hasard dans l'une de ces longues nomenclatures musicales que les auteurs, les uns après les autres, s'efforçaient de dresser. Vers l'an 1370, Guillaume de Machault, dans le roman versifié de *la Prise d'Alexandrie*, mettait visiblement son amour-propre à citer le plus grand nombre possible d'engins sonores:

> Là avoit de tous instrumens.
> Et s'aucuns me disoit: « tu mens »,
> Je vous diray les propres noms
> Qu'ils avoient, et les surnoms,
> Au moins ceulx dont j'ay congnoissance,
> Se faire le puis sans vantance.

C'est ainsi qu'il est amené à mentionner le luth (avec l'orthographe *leus*) entre le psaltérion et la guitare (1). — Dans le même siècle,

---

(1) *La prise d'Alexandrie*, par Guillaume de Machault, publié par M. de Mas-Latrie, pour la « Société de l'Orient latin », pag. 35, in-8°, 1877. Ce poème date de 1363-73 environ. Il est à remarquer que le même versificateur a passé sous silence le luth dans une autre énumération d'instruments, placée par lui dans le poème *le Temps pastour*.

Jean Lefèvre, traduisant et glosant un poème latin de Richard de Fournival, raconte, par un naïf anachronisme, « comment Ovide se deduisoit et esbatoit de plusieurs et divers instrumens de musique »:

> Viele, luth et guisterne
> Et la rebebe à corde terne,
> Faisoit concorder souvent (1).

Eustache Deschamps invite les instruments, y compris bien entendu les *leuths*, à pleurer la mort de Guillaume de Machault, et cent ans plus tard, vers 1496, Guillaume Cretin les assemble pareillement pour déplorer par un « *Libera* en doulx chant », le trépas de Jean de Ockeghem:

> Harpes et lucz, orgues, psaltérions
> Musettes, cors et manicordions
> Fleutes, flajolz, cymbales bien sonnantes,
> Parmy les voix d'organnes resonnantes (2).

Ces mentions, d'un intérêt presque uniquement grammatical, sont trop brèves pour nous rien apprendre de l'usage ou de la structure de l'instrument. Sous ce dernier rapport, il est plus profitable d'interroger les monuments des arts du dessin.

Le luth ne figure pas encore dans le concert sculpté sur le célèbre chapiteau de l'église Saint-Georges de Bocherville, qui date des années 1050 à 1066 environ (3). Au XIIe siècle, on le trouve, dévolu à la représentation du sixième ton, parmi les sculptures mutilées de l'abbaye de Cluny, qui symbolisent par autant de personnages et d'instruments les huit tons du chant grégorien (4). Les reproductions

---

(1) *La vieille*, poème du XIVe siècle, publié par H. Cocheris, pag. 20, in-8°, 1861.

(2) *Déploration de Guill. Cretin sur le trépas de J. Ockeghem*, pag. 27, édition Thoinan (1864). Le poème de Cretin fut composé peu après 1495, époque de la mort d'Ockeghem. Il a été réimprimé de nouveau par M. le comte de Marsy, à la suite de sa notice sur ce musicien. Termonde, in-8°, 1895.

(3) Ce précieux monument a été souvent reproduit par la gravure, premièrement dans les *Instructions du Comité historique des arts et monuments*, 1839, in-4°, pl. VI, et en dernier lieu dans l'*Histoire de la musique*, de H. Lavoix, pag. 91.

(4) *Annales archéologiques* de Didron, tome XVII, figures accompagnant les articles de l'abbé Pougnet, *Théorie et symbolisme des tons de la musique grégorienne*.

deviennent au XIII[e] siècle nombreuses et décisives; le luth, très reconnaissable sous sa forme définitive — corps ovale, dos arrondi, cheviller renversé, — apparaît dans les miniatures des manuscrits: deux figures, recueillies dans les bibliothèques de Bruxelles et de Gand, ont été reproduites par Coussemaker, puis par Fétis, qui les lui a empruntées (1); le luth y paraît monté de quatre cordes, simples ou doubles. Dans une miniature du *Roman de Troie*, l'on peut compter ses six cordes (2). Il commence à prendre rang dans les concerts sacrés des vitraux d'église: on le voit aux mains de l'un des cinq anges qui jouent des instruments dans une verrière de l'abbaye de Bon-Port, en Normandie (3); on le retrouve parmi les vitraux de la cathédrale de Bourges (4) et plus tard, dans ceux de Saint-Julien (Jura) (5). Si de nouveau nous interrogeons les sculptures, ce seront à Rouen la *tour de beurre*, à Strasbourg une frise du XIV[e] siècle (6), au musée de Cluny, une plaque d'ivoire (7). Puis nous verrons un ange jouer du luth à six cordes dans les fresques du XV[e] siècle de l'église de Coucy-la-ville (Aisne) (8). Mais c'est dans les productions de l'école flamande de peinture, et surtout dans les chefs-d'œuvre de Hans Memling, que peuvent être recueillis les plus précieux renseignements sur la forme et les détails extérieurs du luth à la fin

(1) Coussemaker, *Essai sur les instruments de musique au moyen âge,* dans les *Annales archéologiques*, tome XVI, pag. 100 à 103. — Fétis, *Histoire générale de la musique*, tome V, pag. 156.

(2) Manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Viollet-le-Duc a reproduit, à l'article *Guiterne* de son *Dictionnaire du mobilier*, tome II, pag. 27, cette figure, qui est celle d'un luth parfaitement caractérisé.

(3) Lavoix, *La musique dans l'ymagerie du moyen âge.*

(4) Cahier et Martin, *Monographie de la cathédrale de Bourges*, 1[ère] partie, pag. 33.

(5) B. Prost, *Notice sur les anciens vitraux de l'église de Saint-Julien* (Jura), 1885, pl. V.

(6) Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, pag. 159, 1874.

(7) Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, tome II, page 278. L'instrument, cette fois encore, n'est pas une guitare, mais un luth; on y distingue quatre chevilles seulement.

(8) M. Ed. Fleury, qui a décrit et reproduit deux foix cette figure (*Antiquités et monuments du département de l'Aisne*, tome IV, fig. 673, 1875, et: *Les instruments de musique sur les monuments du moyen âge du département de l'Aisne*, pag. 34, fig. 673, 1882), l'a qualifié erronément de « vièle ovale à chevillier renversé et à six cordes ».

du XVe siècle; un orchestre complet s'éparpille dans les divers tableaux de Memling, et le caractère de minutieuse exactitude dont ces représentations sont empreintes ne laisse point à douter que le peintre n'ait eu sous les yeux tous les instruments qu'il y faisait figurer. Les anges luthistes du tryptique de Najera, de la « Vierge au donateur », de la Châsse de Sainte Ursule et du Jugement dernier, font admirer à la fois le génie de l'artiste et sa fidélité à reproduire un très beau type de luth délicatement orné (1).

Par la destination que d'autres sculpteurs ou peintres ont donnée au même instrument, l'on est à même de recueillir d'importants indices sur son rôle dans les mœurs musicales du XIVe et du XVe siècle. A l'inverse du rebec, de la vièle et de la plupart des instruments à vent, le luth est un agent musical essentiellement aristocratique; les imagiers le placent dans les concerts célestes, ils le font jouer à des seigneurs, à des têtes couronnées, au roi David en personne (2): jamais à de vulgaires ménestriers. Parfois ils lui attribuent une signification particulièrement mondaine et voluptueuse: dans le manuscrit des *Adages* (3), le luth est aux mains de Terpsichore, qui le touche avec un plectre; dans la frise sculptée de Strasbourg, il est tenu par une sirène; dans les diverses *Danses macabres*, peintes, sculptées ou gravées, la Mort se sert du luth pour entraîner le gentilhomme, le prince, la nonne, jamais le laboureur ni le manant (4); dans le vitrail représentant la citadelle de Minerve, qui existait à la bibliothèque de Strasbourg avant le bombardement de 1871, un ménestrel jouant du luth à l'entrée de la tente de Volupté, semblait vouloir, par les sons caressants de son instrument, détourner

---

(1) Ces figures sont reproduites dans le livre de M. WAUTERS, *Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling*, 1893, in-4°. Les instruments du tryptique de Najera, forcément réduits dans ce livre à de petites proportions, seront étudiés plus utilement à l'aide des grandes photographies exécutées par M. Dontenvill, à Paris. — Le livre de M. Wauters contient l'énumération d'autres peintures de maîtres flamands du XVe siècle, renfermant des figures de luths et autres instruments.

(2) Miniature d'une Bible de la Bibliothèque Nationale, gravée dans Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge*, chap. VIII, pl. 21.

(3) Manuscrit du XVe siècle, bibliothèque de l'Arsenal, à Paris. Cette figure est reproduite dans la *Musique française*, de H. LAVOIX, pag. 73.

(4) KASTNER, *Les Danses des morts*, in-4°, pl. VIII, X, XI, 1852.

du droit chemin le jeune candidat à la sagesse (1). Le luth se voit aussi dans les célèbres tapisseries de Charles le téméraire, au milieu d'un concert exécuté pendant un festin seigneurial (2).

Ces distinctions observées par les artistes toujours sincères de ces siècles primitifs, n'étaient point l'effet du hasard ni d'un caprice de dessinateur, mais résultaient de l'observation directe des faits contemporains. Si le luth se rencontrait rarement chez les musiciens populaires, c'est que sa sonorité délicate le rendait impropre à mener les danses joyeuses et bruyantes; c'est que son maniement exigeait plus d'étude que celui des types communs de la vièle, de la flûte droite et du cornet; c'est enfin que sa construction plus compliquée en élevait le prix d'achat ou les frais d'entretien: les beaux luths incrustés et percés de rosaces ouvragées, que Memling peignait au milieu de ses orchestres paradisiaques, n'étaient pas faits pour les tavernes et les places publiques. C'étaient des instruments de chambre, que l'on touchait dans l'intimité des réunions choisies, et que l'usage autant que la raison avaient classés parmi les « bas instruments » (3).

---

(1) Ce vitrail datait du XVI[e] siècle. — Voy. PAUL LACROIX, *Le Moyen âge et la Renaissance*, au chapitre « Universités », et LAVOIX, *La musique dans l'ymagerie du moyen âge.*

(2) JUBINAL, *Anciennes tapisseries historiées*, in-fol., 1838. — A. JACQUOT, *La musique en Lorraine*, pag. 9.

(3) Il est bon de s'entendre en passant sur la signification de ce terme, employé fréquemment vers la fin du moyen âge, et qui n'a pas été quelquefois sans surprendre les écrivains modernes les mieux préparés à l'interpréter. Edm. Vander Straeten, en rapportant un article de comptes des ducs de Bourgogne qui consigne le don d'une somme d'argent « à trois menestrels jouant de luts, harpes et autres instruments bas », s'est étonné de cette locution, qu'il a qualifiée d' « impropriété de mots », parce qu'il en cherchait l'explication dans un sens diapasonal, où les termes *hauts* et *bas* auraient remplacé ceux actuels d'*aigus* et *graves* (Voy. *La Musique congratulatoire ... en 1454*, pag. 13 et 14. Bruxelles, 1889). La comparaison d'autres textes donne une version plus exacte: *hauts* et *bas* voulaient dire *sonores* et *doux;* dans la première catégorie étaient rangés les instruments bruyants, à vent ou à percussion; dans la seconde, ceux de moindre volume sonore: les familles diverses des cordes, et celles des « flûtes douces ».

II.

Le plus ancien luthiste français dont nous puissions citer le nom est *Henri de Ganiere*, « joueur de viele et de lus », auquel, en l'an 1396, le duc Louis d'Orléans fit délivrer un don (1). Certainement, au XIVe et au XVe siècles, il y eut de pareils instrumentistes attachés au service des rois de France: mais les états ou les copies d'états qui sont parvenus jusqu'à nous pour cette période les confondent, sans désignation de nom propre ni de nom d'instrument, dans le groupe variable des ménestrels qui touchaient des gages et avaient « bouche à cour », c'est-à-dire étaient nourris aux frais du roi (2).

Les princes souverains, voisins du roi de France, entretenaient tous des bandes de musiciens. Le duc de Bourgogne, en 1467-1469, avait à son service à la fois trois luthistes, pour lesquels il faisait venir d'Allemagne des instruments « faits à sa devise », c'est-à-dire probablement ornés de ses armoiries; ces musiciens se nommaient *Wouter* (ou Gautier) *de Berchem*, et *Henry* et *Lyenart Boclers*, *Bouclers* ou *Bouclin* (3). Les deux derniers étaient frères et avaient un homonyme ou un parent, *Conrad Bouclin*, qui servait, comme luthiste, chez l'évêque de Liège (4). René d'Anjou, duc de Bar et roi de Sicile, avait un joueur de luth, que ses comptables appellent *Lallemant* (5), ce qui, pour nous, doit être entendu comme un surnom d'origine. *Jean Rogier*, de Tournai, était luthiste du duc de Lorraine (6). La duchesse Yolande de Savoie, sœur de Louis XI, emmena de France à Chambéry « quatre compagnons à un écu le mois, jouant

(1) A. Champollion-Figeac, *Louis et Charles, ducs d'Orléans*, pag. 81, in-8°, 1844.

(2) Voyez, dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires*, tome I (1889), pag. 436 et suiv., la « Liste des artistes mentionnés dans les états de la maison du roi et des princes, du XIIIe siècle à l'an 1500 », par B. Prost.

(3) De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, Preuves, tome I, pag. 499. — Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, tome II, pag. 368; *La Musique congratulatoire*, pag. 15.

(4) Vander Straeten, *La Musique congratulatoire*, pag. 15 et 25.

(5) *Inventaire-Sommaire des archives départementales des Bouches du Rhône*, B 2491 (compte de 1469-1470).

(6) Jacquot, *La Musique en Lorraine*, pag. 29.

la harpe, le luth, le taboryn et le rebec », que son confesseur, frère Jehan, avait engagés à Lyon, le 10 décembre 1476, « pour le plaisir de cette princesse » (1).

En surplus de leurs musiciens ordinaires, les princes récompensaient fréquemment des virtuoses étrangers à leur maison, qui se faisaient entendre à eux dans les villes où les conduisaient leurs incessants déplacements. Vander Straeten a relevé vingt-deux mentions de joueurs de luth gratifiés de dons en argent par le duc de Bourgogne, pendant un seul voyage (2). Un compte de René d'Anjou rapporte la dépense de quatre florins octroyés à des musiciens de Saint-Rambert, qui avaient joué devant lui « ung de la herpe, ung tabourin, une doulcene et ung leutz » (3). Parmi les largesses du duc Charles d'Orléans, on remarque, vers 1475, un don « à *Conrat*, joueur de lutz du duc de Bourbon » ; vers 1480, « au joueur de lutz du duc d'Autriche » ; en 1484, « à un des gens de Madame la princesse d'Orange, joueur de lutz, 35 sols tournois pour avoir joué de son mestier » ; en 1493, « à *Conrat*, joueur de lutz et à son compagnon, 2 florins », et un autre don « à deux joueurs de lutz de Mgr le prince d'Orange » (4). En dehors des maisons princières vivaient de nombreux musiciens, par exemple, à Lyon, *Gaspard Hoste*, « joueur de leuz », en 1489-1493, et *Louis de Luxembourg*, en 1499 (5).

Pour la première fois en 1491, nous possédons le nom d'un des luthistes attachés au roi de France. Un compte des « menus-plaisirs de la chambre du roi », découvert par Monteil, le cite : « A *Antoine Her*, chantre et joueur de luth de la chambre dudit seigneur, pour aider à soy entretenir plus honnestement, X livres X solz » (6).

---

(1) Dufour et Rabut, *Notes pour servir à l'histoire des savoyards des divers états, les musiciens,* dans les *Mémoires de la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie,* tome XVII (1878), pag. 114. — Cfr. aussi *Magasin pittoresque,* pag. 138, 1880.

(2) Vander Straeten, *La Musique congratulatoire de Dijon à Ratisbonne en 1454.*

(3) Lecoy de la Marche, *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René,* pag. 325, in-8°, 1873.

(4) Champollion-Figeac, *Louis et Charles, ducs d'Orléans,* tome II, pag. 37,38.

(5) *Inventaire-Sommaire des archives communales de Lyon,* CC 4, 105 et 230.

(6) Monteil, *Histoire des Français des divers états,* tome IV, note 110 du chapitre XXI.

En même temps apparaît *Pierre Yvert*, joueur de luth de la reine Anne de Bretagne, que mentionnent les comptes de 1492-1498 (1). Louis XII, qui régna de 1498 à 1515, eut à son service comme joueur de luth et valet de garde-robe *François de Bugats*, qui vécut jusqu'à 1524, pensionné à 210 livres tournois par François Ier, comme ancien officier du feu roi (2).

En 1498 vivait à Paris un luthiste appelé *maistre Paul*, qu'Anne de Bretagne avait fait jouer en sa présence avec un autre, nommé *Hierosme* (3), et que le duc de Lorraine, René II, pendant un voyage à Paris, avait aussi entendu (4). Probablement est-ce le même musicien que nous rencontrons de 1516 à 1522 dans les états de la maison de François Ier sous le nom de *Jehan Paulle*, joueur de luth du roi (5); ses gages annuels étaient de 240 livres tournois. *Hubert d'Espalt*, Despaltz ou Spalter, valet de garde-robe, puis valet de chambre et joueur de luth de François Ier depuis 1516, touchait les mêmes appointements et demeura jusqu'en 1552, en la même qualité, au service de Henri II (6).

A la faveur des expéditions guerrières et des voyages pacifiques qui depuis la fin du XVe siècle mettaient en contact fréquent les arts de l'Italie avec ceux de la France, nous voyons apparaître sous le règne de François Ier dans notre école nationale de luth deux virtuoses-compositeurs venus d'au-delà des Alpes. Le premier, *Pierre Paul Borrono*, de Milan, ne fit à la cour de France qu'un séjour

---

(1) Son nom est orthographié Yvert, Pivert, Yvon. — Bibl. Nat., ms. fr. 21, 451, fol. 330 v°. — B. Prost, *Liste des artistes*, etc., dans les *Archives historiques, artistiques et littéraires*, tome I, pag. 436. — Leroux de Lincy, *Vie de la reine Anne de Bretagne*, tome IV, pag. 9.

(2) Bibl. Nat., ms. fr. 21, 449, fol. 12 v° et suiv.

(3) Leroux de Lincy, *loc. cit.*

(4) Jacquot, *La Musique en Lorraine*, pag. 29.

(5) Bibl. Nat., ms. fr. 21, 449, fol. 6 et suiv.

(6) Bibl. Nat., ms. fr. 21, 449, fol. 5 et 146; ms. fr. 21, 450, fol. 1 et suiv.; ms. fr. 3132, fol. 56 v°; mss. Clair. 813, pag. 157; Clair. 835, pag. 2134; Clair. 836, pag. 2519, etc. — Pour les lecteurs peu familiarisés avec ces détails de l'ancienne organisation des cours, qui s'étonneraient des fonctions de valet de garde-robe ou de chambre remplies par ces musiciens, nous rappellerons qu'en même temps elles étaient assignées aussi à des poètes comme Marot, à des peintres comme Jean Clouet.

de peu d'années; il est inscrit en 1531, comme joueur de luth, parmi les officiers domestiques du roi, sous le nom simplifié de *Pierre Paul l'Italien*, et il disparaît des comptes dès 1534 (1). Au contraire, son compatriote *Albert de Ripa*, dit de Milan ou de Mantoue, ne servit pas pendant moins de vingt-cinq années consécutives François Ier et Henri II.

La plus ancienne mention que nous connaissions de son nom se trouve dans un compte des menus-plaisirs du roi, pour l'année 1528-1529, qui a été cité par B. Bernhard: « A Albert de Rebe, Man« tuan, joueur de luc dudit seigneur, la somme de 250 livres tournois « à luy ordonnée par ledit seigneur pour ses gaiges de demye-année, « commencée le premier jour de ce present moys d'octobre, temps « que ledit seigneur l'a retenu en son service, qui est à raison de « Vc livres par an » (2). Ses gages furent peu de temps après portés à 600 livres: « A Albert Ripe, joueur de luth dudit seigneur, pour « ses gaiges des trois derniers quartiers de ceste presente année, à « raison de 600 l. par an, etc. » (3). Les comptes le rangent parmi les valets de chambre, tout en lui maintenant généralement le titre de « joueur de luth » (4). En 1547, il figure parmi les officiers do-

(1) Bibl. Nat., ms. Clair. 835, pag. 2134, et ms. fr. 21, 449, fol. 185 v°. — Fétis a consacré à Borrono, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, un article contenant seulement le titre de trois recueils, où figurent quelques-unes de ses compositions. Le plus ancien, *Intabolatvra de levto de diversi autori*, etc., Milan, 1536. Jo. Ant. Casteliono (Exempl. Bibl. Nat. de Paris), renferme de Borrono une fantaisie sous le nom de Petro Paulo da Milano, et trois pavanes et une saltarelle sous les initiales P. P. B. — Le *Newes sehr Künstliches Lautenbuch* de Hans Gerle, 1551, contient de lui neuf pièces. Voyez Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, pag. 123, et les *Monatshefte für Musikgeschichte*, tome IV, pag. 39, et tome VII, pag. 100. — La Bibliothèque Impériale de Vienne possède l'*Intabolatura de Lauto* de P. Paolo Borrono da Milano, Venetia, 1563. Scotto. — Des pièces de lui figurent encore dans le recueil: *Selectissimorum pro testudine carminvm liber, continens optimas aliquot Fantasias, Paduanas, Passomezos et Gaillardas, à Francisco et Petro Paulo Mediolanensibus, aliisque praestantissimis divinae musices auctoribus, compositas.* Lovanii, 1573. Excudebat Petrus Phalesius (Bibl. de la ville de Troyes).

(2) B. Bernhard, *Recherches sur l'histoire de la corporation des ménétriers*, dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, tome IV, pag. 536.

(3) Ordonnance du 5 avril 1532 avant Pâques, citée par L. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi*, tome II (1880), pag. 216.

(4) Bibl. Nat., ms. Clair. 835, pag. 2140; ms. fr. 21, 449, fol. 215; ms. fr. 21, 450, fol. 1 et 24.

mestiques du roi qui reçurent des habits de deuil pour les obsèques de François Ier (1). Il accompagnait le roi dans ses fréquents voyages, et touchait à cet effet des indemnités pour l'entretien de ses chevaux ; nous lisons dans un compte du commencement du règne de Henri II: « A Albert de Rippe, joueur de luz et vallet de chambre du feu « Roy, pour l'entretenement de ses chevaulx, oultre ses gaiges qui « estoient couchez en l'estat des officiers domestiques, 200 l. t. » (2). Il resta au service de Henri II, avec les mêmes gages; le compte de l'année 1550-1551 le mentionne encore (3); mais il décéda avant le 13 février 1551, date du privilège obtenu par Guillaume Morlaye pour la publication de ses œuvres posthumes; sa mort doit donc être placée entre le dimanche de Pâques 1551 et le 13 février suivant (4).

Nous parlerons plus loin des œuvres d'Albert de Ripe. Sa renommée et sa faveur en cour sont attestées par de nombreux témoignages. François Ier le fit seigneur de Carois (5). Fétis, dans l'article *Ripa* de sa *Biographie des musiciens* (article rédigé d'après des documents fournis par Aristide Farrenc), a cité deux fragments de la correspondance de Pierre Arétin, datés de 1537 et 1538, desquels il résulte que le luthiste, fixé en France, entretenait de fidèles relations avec sa patrie, — et il a mentionné également un sonnet italien de Gabriel Symeoni, adressé au célèbre joueur de luth (6). Les poètes français aussi étaient empressés à le louer. Bonaventure Des Périers, dans son « Voyage de l'Isle-Barbe », écrit en 1539, parlait d'une fontaine qu'Albert avait consacrée par sa musique:

---

(1) Bibl. Nat., ms. fr. 21, 450, fol. 113.

(2) Bibl. Nat., ms. fr. 3132, fol. 45 v°.

(3) Idem, fol. 56 v°, et ms. Clair. 813, pag. 149.

(4) On sait qu'à cette époque le millésime changeait à Pâques, et non au 1r janvier.

(5) Il y a aujourd'hui deux petites localités de ce nom, l'une dans le département de Seine-et-Marne, et l'autre dans celui de l'Oise.

(6) Fétis, dans sa *Biographie universelle des musiciens*, tomes I et VII, a fait pour le même musicien, sous les noms de Albert de Mantoue, Albert de Milan et Ripa (Albert de), trois articles, dont le dernier, basé sur les renseignements de Farrenc, est seul utile à consulter.

Là, Albert,
Ouvrier expert
Du Roy, en musique haultaine,
Avecques sons
De chansons
A sacré une fontaine;
Dont on dict qu'elle
s'appelle
L'Albertine proprement (1).

Marot ne mettait point de bornes à ses louanges, en lui dédiant cette pièce:

Quand Orpheus reviendroit d'Elisée,
Du ciel Phébus, plus qu'Orpheus expert,
Jà ne seroit leur musique prisée
Pour le jour d'huy tant que celle d'Albert.
L'honneur d'aînesse est à eulx, comme appert;
Mais de l'honneur de bien plaire à l'ouyr,
Je dy qu'Albert par droict en doit jouyr,
Et qu'un ouvrier plus exquis n'eust sceu naistre
Pour un tel Roy que Françoys resjouyr,
Ne pour l'ouvrier un plus excellent maistre (2).

La mort du luthiste surtout fut le signal d'une rivalité de circonstance entre les poètes: Mellin de Saint-Gelais lui fit une épitaphe latine de quatorze vers (3); J. Dorat, une autre pareille, qu'imita en français Jean-Antoine de Baïf (4); Ronsard écrivit la plus longue, sous forme d'un dialogue entre « le passant » et « le prestre »:

---

(1) *Œuvres françaises de Bonaventure Des Périers*, publiées par Louis Lacour, tome I, pag. 67. — L'Ile Barbe, située près de Lyon, dans la Saône, était un lieu de pèlerinage ou de promenade célèbre.

(2) *Œuvres complètes de Clémcnt Marot*, publ. par P. Jannet, 1874, tome III, pag. 50, épigramme CXIX, figurant dans l'édition de 1544.

(3) *Œuvres complètes de Mellin de Saint-Gelais*, publiées par P. Blanchemain, 1873, tome II, pag. 38.

(4) *Œuvres en rime de J. Ant. de Baïf*, publiées par Ch. Marty-Laveaux, 1890, tome IV, pag. 384: « Sur la mort d'Albert, joueur de luth du roy; du latin de J. Dorat ».

Qu'oy-je en ce tombeau résonner? — Une lyre.

. . . .

C'est celle d'un Albert, que Phebus au poil blond
Apprit dès le berceau et luy donna la harpe
Et le luth le meilleur qu'il mit onc en escharpe;
Si bien qu'après sa mort son luth mesmes enclos
Dedans sa tombe encor sonne contre ses os.

. . . .

Or toy, quiconque sois, jette luy mille branches
De laurier sur sa tombe, et mille roses franches,
Et le laisses dormir, t'asseurant qu'aujourd'huy
Ou demain, ou tantost, tu seras comme luy (1).

Un quart de siècle plus tard, la renommée d'Albert de Ripe était encore entière, et l'auteur du poème de la *Galliade* ne manquait pas de rappeler son nom:

Albert toucha le luth avec si souples doigts,
Qu'il en eust pu ravir les rochers et les bois,
Sinon qu'il aima mieux des villes la demeure
Et la court, où souvent la musique demeure (2).

---

(1) *Œuvres complètes de P. de Ronsard*, publiées par P. Blanchemain, tome VII, pag. 247. Les poètes n'ont pas pris le soin d'enseigner aux historiens la date précise de la mort d'Albert de Ripe; mais ils n'ont négligé aucun détail pour leur apprendre qu'il succomba à la maladie de la pierre.

(2) *La Galliade, ou de la Révolution des arts et des sciences*, par Guy Le Fevre de la Boderie; à Paris, chez Guillaume Chaudière, 1578, in-4°, fol. 123 v°. Une note des *Mémoires de Bassompierre* (édition Michaud, 2e série, tome VI, pag. 123) dit que la famille d'Albert, titrée de Luynes, descend en ligne indirecte d'un « joueur de luth allemand nommé Albert », au service de François I. L'assertion est doublement inexacte: la maison d'Albert de Luynes est une branche de l'ancienne et illustre maison des Alberti, de la république de Florence (Voy. le *Dictionnaire de la noblesse*, de La Chesnaye-Desbois et Badier, tome I, pag. 222); et secondement le luthiste Albert de Ripa n'était pas allemand, mais italien.

III.

Il est temps de chercher à savoir ce que jouaient ces luthistes aimés des princes et célébrés par les poètes. Le plus ancien livre de luth imprimé en France sortit en 1529 des presses du libraire parisien Pierre Attaingnant; les bibliographes n'en citent qu'un seul exemplaire, celui de la bibliothèque de Berlin, qu'a utilisé Wasielewski (1); l'un ou l'autre des érudits allemands qui s'occupent aujourd'hui des anciennes tablatures ferait une œuvre utile en publiant tout au moins une bonne description de ce livre précieux, dont nous ne pouvons ici reproduire que le titre: *Tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesme à jouer toutes chansons reduictes en la tabulature de lutz, avec la maniere d'accorder ledit lutz. Ensemble XXXIX chansons dont la plupart d'icelles sont en deux sortes, c'est assavoir à deux parties et la musique, et à troys sans musique. Le tout achevé d'imprimer le VI jour d'octobre 1529. Par Pierre Attaingnant*, etc. (2). — En 1545 fut imprimé à Louvain un ouvrage analogue, qui n'est pas devenu moins rare: *Des chansons reduictz en tabulature de lut à deux, trois et quatre parties, avecq une briefve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesme a jouer dudict lut, livre premier.* Tout nouvellement imprimé à Louvain par Jacques Bathen et Reynier Velpen, aux despens de Pierre Phaleys, libraire. L'an de grace 1545 (3). La similitude partielle du titre doit faire supposer qu'au moins en ce qui concerne la « brève et familière introduction », ce volume des éditeurs flamands était une réimpression de celui d'Attaingnant; nous ne sommes pas en mesure aujourd'hui de pouvoir trancher ce doute bibliographique.

Peu de temps après parut l'édition originale de l'*Instruction* pour le luth d'Adrien Le Roy, édition que l'on place à 1551, mais dont

---

(1) Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik*, etc., pag. 126 et exemple noté n° 5. Berlin, 1878.

(2) Il nous a été impossible de découvrir sur quelle base s'est appuyé Fétis (*Biographie univ. des musiciens*, tome III, pag. 251) pour attribuer ce livre au mathématicien Oronce Finé.

(3) In-4° obl. Bibliothèque de la ville de Besançon. — Vander Straeten a cité une autre édition de cet ouvrage, publiée à Louvain, chez Pierre Phalèse, en 1575. Voyez *La Musique aux Pays-Bas*, tome II, pag. 401.

jusqu'ici nul exemplaire n'a été retrouvé; Fétis disait posséder une édition du même traité, datée de 1557, qui cependant ne figure pas au catalogue de sa bibliothèque (1). Nous ne connaissons l'ouvrage que par la traduction anglaise qui en fut publiée beaucoup plus tard: *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tablature for the lute. With a brief Instruction how to play on the lute by Tablature, to conduct and dispose thy hand unto the lute, with certaine easies lessons for that purpose. And also a third booke containing divers new excellent tunes. All first written in French by Adrian Le Roy, and now translated into English by J. K. (Kingston) gentelman. Inprinted at London by James Rowbotham, and are to be sold in Pater Noster Row at the signe of the lute. Anno 1574* (2).

Une autre méthode beaucoup moins étendue parut encore, en 1557, à la fin du recueil anonyme intitulé *Discours non plus mélancoliques que divers*, qui contenait vingt chapitres sur les sujets les plus variés; le petit traité « de la manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes » a été attribué d'abord sans fondement réel au poète Bonaventure Despériers, puis au mathématicien Elie Vinet, et enfin plus vraisemblablement à Jacques Pelletier, du Mans (3).

A côté de ces ouvrages théoriques, les œuvres musicales proprement dites se multipliaient.

Sauf deux fantaisies insérées dans le recueil de 1536 qui contenait des pièces de Pierre-Paul Borrono (4), Albert de Ripe semble n'avoir fait imprimer de son vivant aucun de ses ouvrages. Immé-

---

(1) *Instruction de partir toute musique des huit tons en tablature de luth.* In-4° obl. Paris, 1557, Adrien Le Roy et Robert Ballard. « Je ne connais, dit Fétis, de cette édition, que l'exemplaire que je possède » (*Biographie univ. des musiciens,* tome V, pag. 280). Il n'est pas mentionné dans le *Catalogue de la bibliothèque* (in-8°, 1877) de Fétis, acquise par l'État belge. — On se demande comment Fétis, dans le même dictionnaire (tome I, pag. 218), avait pu attribuer l'*Instruction* au poète J. Ant. de Baïf.

(2) Bibliothèque Nationale de Paris et British Museum, à Londres.

(3) Cette dernière attribution est admise par M. Ad. Chenevière, dans son livre: *Bonaventure Des Périers, sa vie, ses poésies,* pag. 241. In-8°, 1885. — M. Weckerlin a réimprimé le discours « de la manière de bien entoucher les lucs et guiternes » dans son *Nouveau Musiciana,* pag. 104 à 119, 1890.

(4) *Intabolatura de Levto de diversi autori,* etc. Milan, 1536 (Bibl. Nat.).

diatement après sa mort, un de ses rivaux et admirateurs, le luthiste français Guillaume Morlaye, les réunit et les fit paraître à Paris, en plusieurs livres, dont le premier est daté de 1553, le sixième, de 1558 (1). Dans la dédicace du premier livre, adressée au roi Henri II, Morlaye dit comment la gloire d'un homme s'efface rapidement après sa disparition, s'il ne laisse de son labeur aucun témoignage durable, et s'il « meurt avec son sçavoir, et ne laisse « sans plus, qu'une simple fumée, ou vaine exhalation de sa mé- « moire. Que dirons-nous, Sire, des musiciens, desquelz entre autres « choses nobles et bien fort hautes, vous vous monstrez tant amateur, « que de les præmier et tenir près de vostre maiesté? N'eust-ce « point esté grand dommage, si les premiers autheurs et augmen- « tateurs de si plaisante science, ne nous en eussent riens laissé par « escript? Veritablement, Sire, si ce tant excellent Albert se sentant « parvenu au sommet de ce que peut sçavoir un parfaict sonneur « de leut, se fust seulement contenté d'avoir donné contentement à « deux, les plus nobles, vertueux, et magnanimes Roys de l'Europe, « au service desquelz il est mort, et outre d'avoir par leur com- « mandement donné plaisir de son industrie à ung Pape, à ung Em- « pereur, à ung Roy d'Angleterre, et à d'autres Princes et infinis « Seigneurs, maintenant son nom et memoire seroient estainctz et « enseveliz quand et luy. Mais il s'est monstré tel que les vertueux, « desquelz les anciens ont parlé. Car non-seulement il a communiqué « de son vivant le secret de son sçavoir à ses amis, mais encore en « mettoit iournellement quelque cas par escript, qu'il estimoit pou- « voir estre utile à ceulx qui le suivroyent. Ce petit livret, Sire, « vous en sera la premiere preuve, que i'ay extraict de divers en- « droictz, où luy vivant avoit semé son sçavoir, qui ne sera tant « pour les arrhes de meilleures choses que j'ay recouvertes de sa

---

(1) Les livres I, III, IV, V et VI sont à la Bibl. royale de Bruxelles. Nous donnons le titre du premier, qui est aussi à la Bibl. de la ville de Vesoul: ***Premier Livre de tabvlatvre de levt, contenant plusieurs chansons et fantaisies, composées par feu messire Albert de Rippe de Mantoue, Seigneur du Carois, ioueur de lut et valet de chambre du Roy nostre Sire.*** A Paris, de l'imprimerie de Michel Fezandat, au mont Sainct Hilaire, à l'hostel d'Albert, et en la rue de Bievre, en la maison de maistre Guillaume Morlaye, 1553. Avec privilege du Roy pour dix ans. — In-4° oblong.

« façon, comme pour, par cette dedication, donner tesmoignage à ung « chacun de ceste singuliere vertu, que tant aimez et cherissez les « choses grandes et dignes de Vostre Maiesté » (1).

Une autre série d'œuvres posthumes d'Albert de Ripe, publiée à la même époque par Adrien Le Roy et Robert Ballard (2), fait ressortir le talent du luthiste mantouan comme très productif. Quelques-unes de ses pièces furent encore reproduites en 1574 dans un recueil imprimé à Louvain (3).

Guillaume Morlaye et Adrien Le Roy ne se bornaient pas à leur rôle d'éditeurs: le premier fit paraître en trois volumes ses propres œuvres de luth, mêlées à celles de quelques « bons autheurs » et arrangea les psaumes de Certon pour une voix avec un luth (4). Le

---

(1) Nous citerons encore un passage du privilège du roi, donné pour dix ans à partir du 13 février 1551: « Receu avons l'humble supplication de nostre bien amé maistre Guillaume Morlaye, joueur de leut, demourant en notre ville de Paris, contenant que à grands fraiz et mises, soing et diligence, il auroit depuis vingt ans en ça et dès sa jeunesse, recouvert les œuvres de feu maistre Albert de Rippe de Mantoue, nostre joueur de leut ordinaire, contenant lesdictes œuvres plusieurs motetz, chansons, gaillardes, pavanes, fantasies reduictz en tabulature de leut par ledict maistre Albert, avec autres œuvres de plusieurs bons autheurs, aussi mis en tabulature. Lesquelles choses il feroit volontiers imprimer et mettre en evidence, si nostre plaisir estoit le luy permettre », etc.

(2) *Quart livre de tabulature de luth, contenant plusieurs fantasies, chansons et pavanes, composées par feu maistre Albert de Rippe de Mantoue,* etc. Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1553. — Bibl. roy. de Bruxelles, fonds Fétis.

(3) *Thesaurvs mvsicvs, continens selectissima Alberti Ripae, Valentini Bacfarci et aliorum praestantissimorum carmina, ad usum chelys vel testudinis accommodata. Quibus adjectae sunt ingeniosae quaedam Fantasiae, Passomezi, Alemandes, Galliardae, Bransles, atque id genus caetera, recens in lucem edita.* Lovanii excudebat Petrus Phalesius, 1574. In-4° obl. — Bibl. de la ville de Troyes. — Un manuscrit de musique de luth de la Bibl. royale de Munich contient six morceaux d'Albert de Ripe. Voyez J. J. Maier, *Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Stadtbibliothek in München,* pag. 145, in-8°, 1879.

(4) *Premier* (second et troisieme) *Livre de tabulature de leut, contenant plusieurs chansons, fantasies, motetz, pavanes et gaillardes, composées par maistre Guillaume Morlaye et autres bons autheurs.* Paris, 1552-1558. De l'imprimerie de Michel Fezandat (Bibl. royale de Bruxelles, fonds Fétis). — *Premier livre des psalmes mis en musique par maistre Pierre Certon, reduitz en tabulature de leut par maistre Guillaume Morlaye, réservé la partie de dessus qui est notée pour chanter en jouant.* Paris, 1554. De l'imprim. de Michel Fezandat (Bibl. royale de Bruxelles et de Munich).

second fut l'auteur non-seulement de l'*Instruction* déjà citée, mais de plusieurs livres de psaumes, chansons ou airs de cour, arrangés à l'usage du luth (1).

Enfin, — toujours vers la même époque, — l'imprimeur lyonnais Jacques Moderne publiait un livre de tablature de luth d'un musicien étranger, Valentin Bacfarc, de Kronstadt (Brassow) en Transylvanie (2); la dédicace, signée et datée de Lyon le 23 janvier 1552, adressée au Cardinal de Tournon, archevêque de Lyon, grand-maître de la chapelle et oratoire du roi, montre que Bacfarc était alors en rapports directs avec ce prélat, qu'il qualifie de Mécène, et dont il se déclare l'obligé reconnaissant. Le privilège pour l'impression de ce livre n'ayant qu'une durée de trois ans, se trouva périmé au début du succès de l'ouvrage, que l'on vit reparaître à Paris (3), et un peu plus tard à Anvers (4).

---

(1) *Tiers livre de tabulature de luth contenant XXI pseaulmes*. Paris, 1552. Adrien Le Roy et Robert Ballard (Bibl. royale de Munich). — *Livre d'airs de cour mis sur le luth*. 1571. Ibid. (Bibl. royale de Bruxelles, fonds Fétis).

(2) *Intabvlatvra Valentini Bacfarc Transilvani Coronensis, liber primus*. Lugduni, 1552. Apud Jacobum Modernum. Cum privilegio ad triennium. In-4° obl. (Bibl. de la ville de Vesoul).

(3) *Premier livre de tabelature de luth, contenant plusieurs fantasies, motetz, chansons françaises et madrigals, composés par Vallentin Bacfarc*. Paris, 1564. Adrien Le Roy et Robert Ballard (Bibl. royale de Bruxelles, fonds Fétis).

(4) *Valentinus Greffus Bakfarc Harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum tomus primus*. Anvers, 1569. J. Latius (Bibl. imp. de Vienne). — V. Bacfarc, né en 1515, servit Sigismond Auguste, roi de Pologne, et les empereurs Ferdinand et Maximilien, et mourut à Padoue le 13 août 1576. — Après avoir constaté, à l'article *Bacfart* de la *Biographie univ. des musiciens*, tome I, pag. 184, que « son nom véritable était Graew », et avoir reproduit une épitaphe qui le nomme « Valentino Graevio alias Bacfart », Fétis fait une nouvelle notice au tome IV, pag. 79, dans laquelle il le nomme Graffus ou Graff, dit qu' « il paraît avoir joui de quelque renommée », et cite une édition d'Anvers, 1569, de ses pièces de luth. — Vander Straeten (*La Musique aux Pay-Bas*, tome I, pag. 95) a donné des extraits d'un catalogue de la foire de Franfort, de 1569, où se trouve mentionné: *Valentini Greffi Enger, Pannonii, Harmoniarum musicarum in usum testudinis pars prima, Antv. apud Ant. Tilen.* — Coussemaker (*Notice sur les collections musicales de la Bibl. de Cambrai*) avait cité le même livre avec l'orthographe *V. Greefi*, d'après un catalogue de Balthasar Bellère, de 1603-1605. — Nous croyons que le *Jean Bacfart*, dont on trouve une fantaisie dans le *Thesaurus harmonicus* de Besard (1603), et auquel Fétis consacre aussi un article (tome I, pag. 184), n'est autre que Va-

A l'aide de quelques-uns de ces ouvrages et de deux manuscrits qui datent à peu près de la même période (1), nous allons essayer de donner un aperçu des formes et des procédés employés en France par les luthistes-compositeurs, depuis le milieu jusqu'à la fin du XVI[e] siècle. Nous reprendrons ensuite la revue chronologique des joueurs de luth dont la vie ou les ouvrages sont postérieurs à ces dates (2).

IV.

Les airs à danser, les transcriptions de pièces vocales polyphoniques, et les « fantaisies » formaient dans le répertoire du luth trois catégories d'importance très inégale, dont la première et la plus ancienne finit par survivre aux deux autres. Ce n'était pas que le luth pût être bien utile pour l'accompagnement effectif de la danse; sa sonorité pleine, mais toujours fugitive, eût disparu dans les orchestres de ballets, forcément composés de « hauts instruments »; mais les airs que soufflaient dans les assemblées les cornets et les cromornes reparaissaient, poétisés, dans l'intimité du logis et sur les cordes du luth; longtemps leurs rythmes convenus guidèrent en des sentiers variés l'imagination des instrumentistes, inhabiles à se créer des formes d'art spéciales. Les branles de toutes les provinces, les courantes, les pavanes « d'Italie » ou « d'Espagne », les gaillardes, les passemèses venues d'au-delà des monts, la volte joyeuse de Provence, rem-

---

lentin Bacfarc, dont Besard a mal connu les noms. — Nous ne répéterons pas le titre, donné dans une note précédente, du recueil publié par Pierre Phalèse en 1574, où figurait aussi le même musicien.
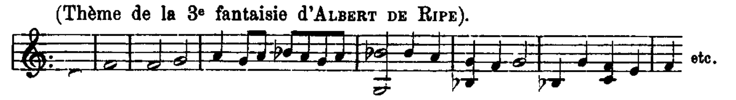
(1) Nous ne décrirons pas ici ces manuscrits, que nous avons découverts à la Bibliothèque de la ville de Vesoul, et dont nous comptons faire l'objet d'une étude spéciale.

(2) Les deux ouvrages suivants, indiqués par Fétis: « Livre de motets, chansons et fantaisies réduites en tabulature de leut par J. Belin, imprimé à Paris par Nicolas Du Chemin en 1556 », et « Tabulature de luth où sont contenus plusieurs psalmes et chansons spirituelles, imprimé à Lyon, par Simon Gorlier, en 1562 », nous sont restés inconnus. Fétis s'est perdu dans les indications qu'il a données en double ou en triple de ce dernier ouvrage; ses articles *Bianchini* (François), *Blanchin* (François), et *Paladini* (Antoine-François), tomes I, page 406 et 436, et VI, pag. 427, concernent un seul musicien, dont le nom et l'œuvre restent indécis au milieu de cette confusion.

plissent les livres de luth, et s'y maintiennent, renforcées à la longue par l'arrivée de l'allemande et du menuet, presque jusqu'à la fin du luth lui-même. Dans le commencement, ces pièces étaient imitées des chansons à danser, dont les airs comme les paroles étaient gravés dans la mémoire de tous. De même, les transcriptions de morceaux polyphoniques vocaux furent d'abord littérales, chaque virtuose s'appliquant à rassembler sur le manche de son instrument l'ensemble de la composition, ou se bornant à en reproduire seulement une ou deux parties, laissant le surplus aux voix ou à d'autres exécutants. La « fantaisie » et les pièces originales, directement inventées par les luthistes, n'apparurent qu'ensuite, et en petit nombre.

Pierre-Paul Borrono avait apporté à la Cour de François Ier ses pavanes favorites, *la Malcontenta, la Gombertina* (1): Albert de Ripe y joua ses fantaisies et ses transcriptions de chansons. Chez lui comme chez ses contemporains d'Italie, Francesco de Milan, Perino de Florence, comme aussi chez le transylvain Bacfarc, la *fantaisie* et le *recercar* sont synonymes (2); le rythme pair y est invariable, et les valeurs fixées par la tablature sont toujours celles de notre mesure à quatre temps. Le plan, très incertain, se rapproche du prélude de l'époque classique. Tantôt le luthiste commence par exposer un thème nettement dessiné:

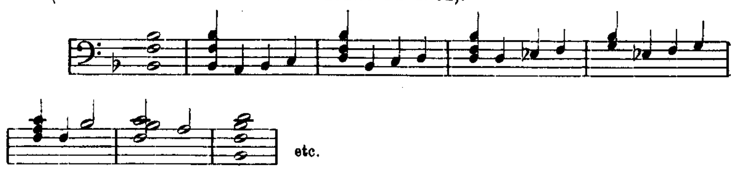
(Thème de la 3e fantaisie d'ALBERT DE RIPE).



tantôt il semble tâtonner, et essayer ses cordes:



(Thème de la 6e fantaisie d'ALBERT DE RIPE).
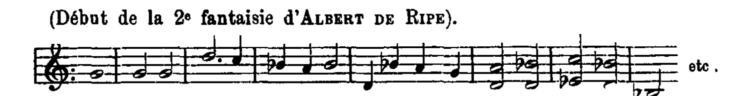


(1) *Intabolatvra de diversi autori*, etc., 1536.
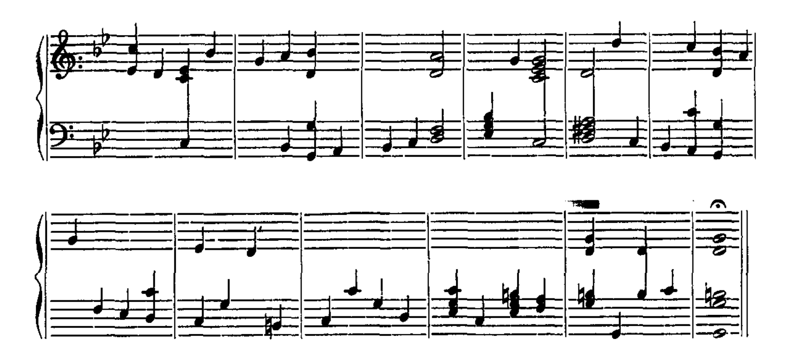
(2) Il y a quatre *recercate* en tête du *Premier livre de luth de* BACFARC, édition de Lyon, 1552. — Dans l'*Intabolatvra de lavto de Francesco Milanese et Perino Fiorentino,* 1547, la table dit: « Recercari: Fantasie di M. Francesco Milanese, numero 12. Fantasie di M. Perino Fiorentino, numero 4 ».

Les imitations qu'il essaie de formuler entre les parties sont brèves et la composition, d'un caractère toujours plus harmonique que polyphonique, consiste habituellement en séries de dessins espacés et d'accords enchaînés plus ou moins agréablement pour l'oreille, de manière à faire valoir le contraste des sons clairs de la chanterelle avec la gravité du bourdon, et la plénitude sonore des *chœurs*, ou cordes redoublées. Une fantaisie commencée de façon très mélodique :

(Début de la 2e fantaisie d'ALBERT DE RIPE).
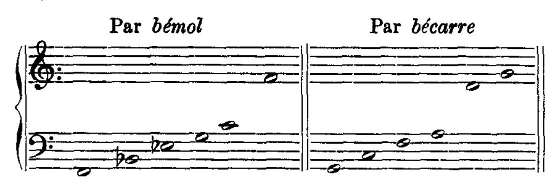


se termine souvent par une succession précipitée de sauts et d'accords, où les quintes consécutives, plus tard si réprouvées, s'avoisinent sans scrupule :



Leur rudesse s'atténuait par l'emploi d'ornements et de passages que les virtuoses ajoutaient à la note écrite, en obéissant à des traditions établies, que ne nous révèlent pas les anciennes tablatures. Quand les poètes vantent « la main légère sur le luth » d'Albert de Ripe, ils font allusion aux petits groupes, aux traits rapides, à l'aide desquels un virtuose habile remplissait le vide apparent des intervalles heurtés et des longues valeurs, impossibles à tenir sur un instrument à cordes pincées.

Kiesewetter, un des premiers historiens qui se soient occupés de la musique de luth, a traité trop sévèrement les transcriptions d'œuvres

vocales contenues dans les livres de tablature (1). Récemment, M. Ernest Radecke a fait de ces transcriptions le sujet d'un travail approfondi, limité aux *Lieder* de l'école allemande (2); par l'examen comparatif des morceaux originaux et de leurs versions instrumentales, il est parvenu à définir les procédés employés. L'*Instruction* d'Adrien Le Roy rend une pareille étude facile à l'égard des œuvres françaises. Conformément au titre de son volume, le musicien explique la méthode à suivre pour chacun des huit tons et de leurs transpositions, en se servant pour ses exemples de chansons à quatre voix d'Orlando de Lassus. Le double accord du luth, par bémol et par bécarre, est fixé ainsi :



Pour chaque morceau, Le Roy précise l'accord à suivre; puis il reproduit la première voix (superius), en notation et en tablature, avec désignation des touches à presser sur le manche, pour obtenir chaque son successif; ensuite il donne de la même manière deux voix ensemble, puis trois, puis les quatre voix, en partition, et au-dessous, chaque fois, en tablature. Cette opération achevée, il répète la version complète en tablature seule, « plus finement traitée », c'est-à-dire avec adjonction de formules d'ornements. L'exemple choisi pour le premier ton est la chanson de Lassus: « Quand mon mary vient de dehors »; pour le premier ton transposé, celle « Si le bien »; pour le deuxième ton et sa transposition, « Je l'ayme bien » et « Un doux nenny » (3). A partir du troisième chapitre, Le Roy, jugeant

(1) Kiesewetter, *Die Tabulaturen der alteren Praktiker*, etc., dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, tome XXXIII (1831), pag. 140.

(2) Ernst Radecke, *Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des XVI. Jahrhunderts*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1891, septième année, pag. 285 et suiv.

(3) La première, la troisième et la quatrième de ces chansons, qui font partie du premier livre des *Meslanges* de Lassus, se trouvent aux pages 40, 76 et 84 de la réédition de ce livre, qui forme le premier fascicule de la publication de M. Expert, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*.

son lecteur suffisamment préparé, n'ajoute plus d'explications à ses exemples; les chansons, toujours empruntées à Orlando de Lassus, sont données immédiatement complètes en tablature, avec une seconde version « plus finement traitée ». Après les chapitres consacrés aux huit tons, est placé un chapitre accessoire ou incident, réservé à la chanson de Lassus « Las, voulez-vous qu'une personne chante », qui est mise à part, dit Le Roy, parce que quelques-uns la disent du deuxième ton, et que d'autres la chantent différemment.
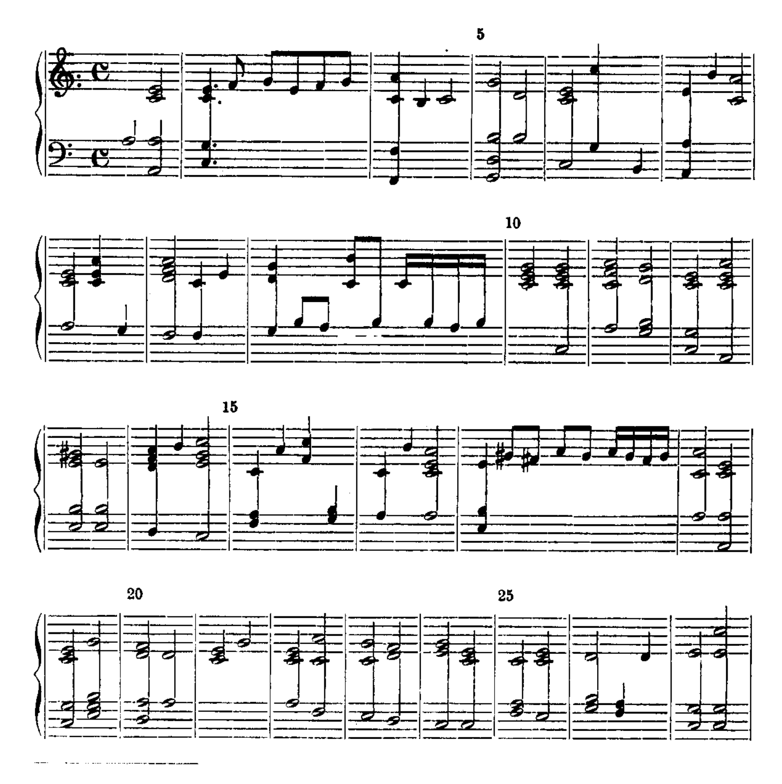
Ce détail ne doit point passer inaperçu: les discussions soulevées de nos jours sur l'emploi des accidents dans la musique vocale du XVI[e] siècle, et sur la façon dont les éditeurs modernes d'œuvres anciennes doivent se comporter à leur égard, seraient puissamment éclairées et peut-être tranchées, par une étude attentive des transcriptions de ces mêmes œuvres pour le luth. En effet, si la notation musicale des œuvres vocales de ce temps laisse ordinairement à l'expérience et au goût des exécutants le soin d'ajouter les accidents aux lieux fixés par la théorie et l'usage, la notation en tablature de luth, basée sur l'échelle chromatique, indique toujours exactement la véritable note à produire.

Un autre point à remarquer dans les transcriptions de luth, c'est le résultat forcément amené par l'usage des barres de mesure, que les luthistes employaient dans leurs tablatures longtemps avant que les compositeurs aient jugé nécessaire de les introduire dans leurs œuvres vocales. Malgré le soin que mettaient les luthistes à transcrire une à une chaque voix séparée, ces voix, une fois réunies dans la tablature, ne pouvaient plus conserver, ni pour l'œil ni pour l'oreille, leus personnalité individuelle; la composition qui, exécutée par quatre chanteurs, était *polyphonique*, devenait *harmonique*; la marche des parties, impossible à transporter sur le luth, s'effaçait devant la succession des accords; les barres de mesure, nuisibles plutôt qu'utiles dans la notation vocale, puisqu'elles auraient conduit chaque chanteur à perdre de vue le rythme coulant et libre des mélodies, devenaient indispensables pour le luthiste, qui s'occupait avant tout de faire justement coïncider les notes constitutives des accords.

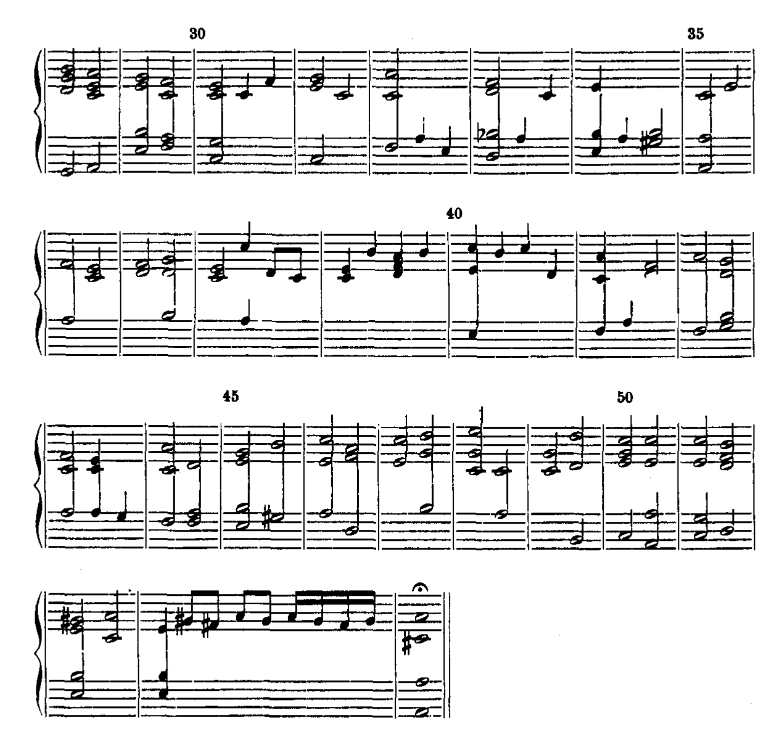
Les transcriptions peuvent encore nous renseigner sur la liberté avec laquelle on traitait la phraséologie musicale. Les luthistes n'hésitaient pas à dédoubler les valeurs, ou à intercaler une mesure ou

deux pour amener leurs gloses ou leurs broderies; la périodicité symétrique des membres de phrases, si chère aux oreilles modernes, ne s'était pas encore imposée aux musiciens, dont la mélodie souple ignorait les entraves créées plus tard.

Quelques exemples sont nécessaires. Nous commencerons par citer une transcription *littérale*, celle d'une chanson de Lassus, « Si le long temps », que nous emprunterons à l'un des manuscrits en tablature de luth de la bibliothèque de Vesoul, choisissant à dessein l'une des pièces nouvellement rééditées en partition par M. Henry Expert (1), afin de permettre au lecteur une facile comparaison entre cette version instrumentale et l'œuvre originale à quatre voix:



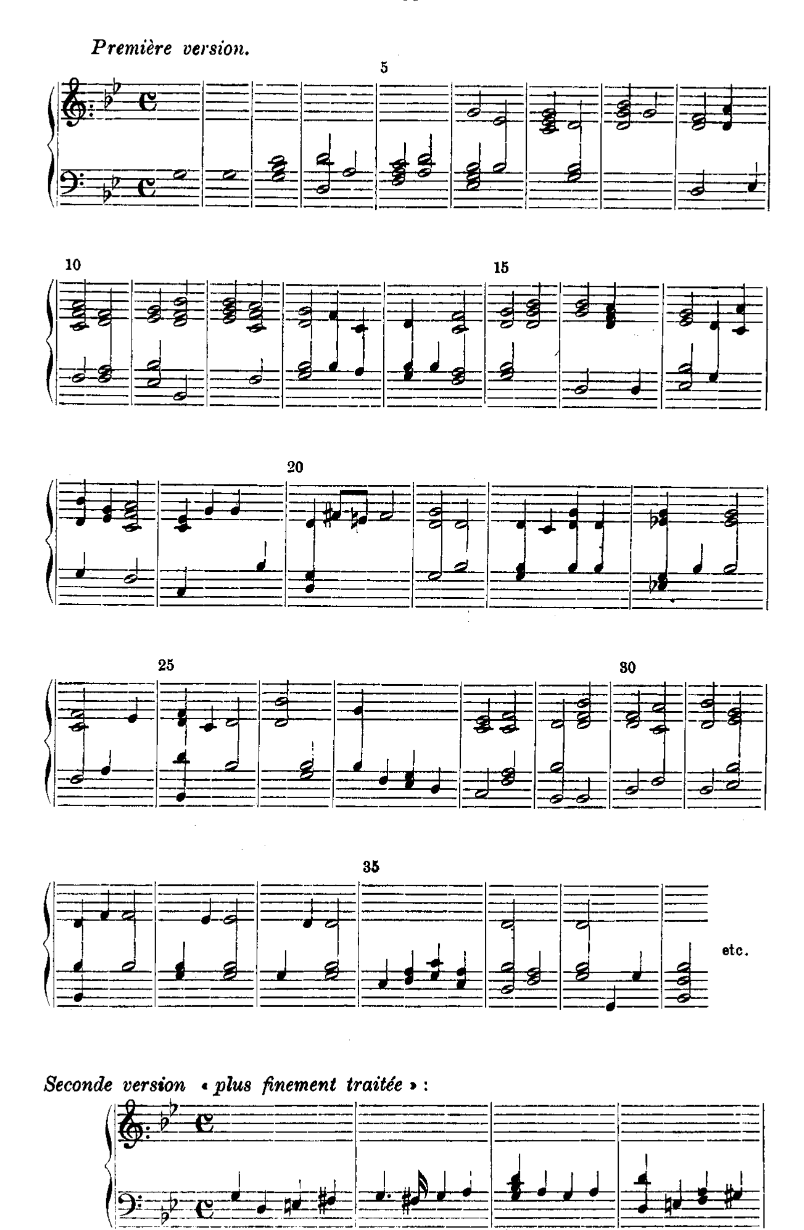
(1) H. Expert, *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, fasc. I, pag. 10.

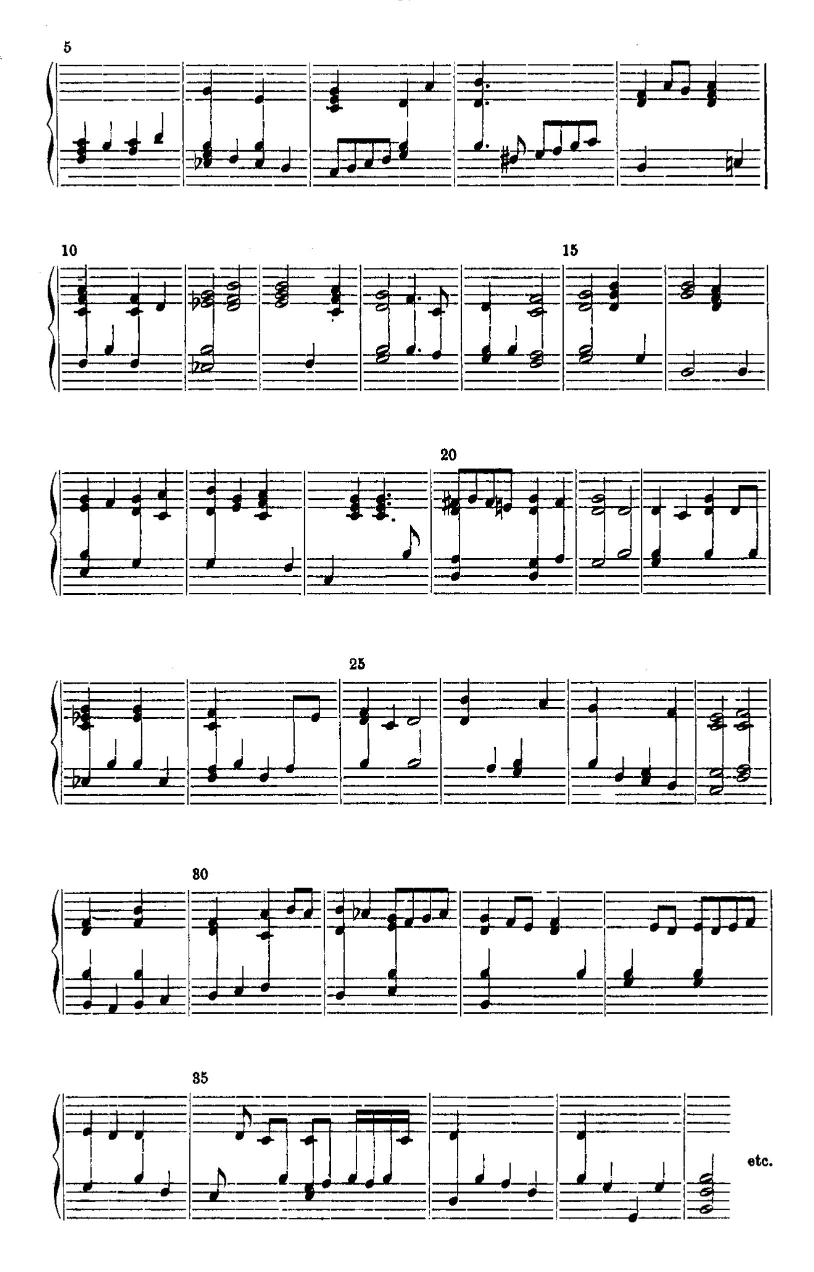


Ici le luthiste s'attache scrupuleusement à la lettre de la composition vocale qu'il veut exécuter sur son instrument, sans y rien ajouter de son crû (1). Les deux arrangements successifs de la chanson de Lassus: « Las, voulez-vous qu'une personne chante », dont nous traduirons le début d'après l'*Instruction* d'Adrien Le Roy, en priant de nouveau le lecteur de vouloir bien en suivre le modèle vocal dans le même volume de l'édition Expert (2), fourniront ensuite deux exemples de ce que le luthiste français enseignait à titre de simple réduction, et de réduction « plus finement traitée »:

(1) Ce que nous venons de dire de la transformation *harmonique* de l'ensemble se vérifie, croyons-nous, pleinement dans cet exemple. Au point de vue des accidents, le lecteur aura remarqué que le *fa* de la 14e et de la 20e mesure, diésés dans l'édition Expert, restent naturels dans la transcription de luth; il en est de même pour le sol du premier accord, dans la 26e mesure.

(2) Expert, vol. cité, pag. 1.


Première version.
5
10
15
20
25
30
35
etc.
Seconde version « plus finement traitée » :


5
10
15
20
25
30
35
etc.

Kiesewetter avait raison de dire que « rien ne paraissait aux luthistes trop considérable, trop difficile ni trop sacré ». Francesco de Milan avait transporté sur son luth les chansons descriptives de Clément Jannequin, le Chant des oiseaux et la Bataille, ainsi que le *Stabat mater* à cinq voix et le *Pater noster* à six, de Josquin Deprés. Albert de Ripa, Guillaume Morlaye s'attachèrent surtout aux chansons profanes. Les leçons de Le Roy s'appliquaient exclusivement à la transcription des chansons de Lassus, et quelques arrangements de psaumes ou de chansons spirituelles s'y associaient en petit nombre. Valentin Bacfarc, dans son premier livre, réunissait quatre grands motets, six chansons françaises et six madrigaux. Nous avons trouvé dans un manuscrit jusqu'à une messe à cinq voix de Tiburtio Massaino, et un Magnificat à huit de Claudio Merulo, mélangés parmi nombre de chansons et d'airs de danse.

Dans les transcriptions de morceaux à plus de quatre voix, les luthistes se heurtaient à des difficultés de plus en plus grandes, dont ils ne triomphaient pas toujours. Faut-il les blâmer de ces ambitions disproportionnées avec les ressources de leur instrument? Nous ne le croyons pas, et ce ne serait pas à notre temps de leur jeter la pierre. Quand on voit publier des arrangements pour le piano à deux mains de la *Neuvième Symphonie* ou des *Niebelungen*, il ne sied point de se moquer des musiciens d'autrefois, qui essayaient aussi de populariser les chefs-d'œuvre en les mettant, sous des formes plus ou moins licites, à la portée des artistes et des amateurs.

V.

Le luth avait encore un autre rôle à remplir, sur lequel les documents musicaux ne sont guère explicites: l'accompagnement du chant. D'anciens recueils de chansons à danser portent fréquemment la mention « convenable aux instruments comme à la voix », et les monuments graphiques présentent quelques images curieuses de concerts dont les combinaisons vocales ou instrumentales, laissées par les auteurs au goût et aux capacités de chacun, paraissent avoir été complètement arbitraires. Quoique rien ne fût plus opposé aux formes modernes de la mélodie vocale accompagnée, que les compositions polyphoniques du XVIe siècle, il n'est point à douter que parfois

elles ne fussent soumises à des interprétations très éloignées de leur véritable esprit. Guillaume Morlaye, en arrangeant pour le luth, en 1554, le premier livre des psaumes de Certon, y avait « réservé la partie du dessus » qui, selon le tire même du volume, était « notée pour chanter en jouant ». Mais il n'en était pas ainsi seulement pour des adaptations d'œuvres destinées premièrement à d'autres moyens d'exécution. Les chansons populaires et les vers des poètes étaient chantés aussi ou même déclamés à voix seule, avec un instrument, et l'habitude où l'on fut de bonne heure de se servir du luth pour soutenir la voix devint à la longue un des facteurs de la transformation qui s'accomplit seulement à l'aurore du XVII[e] siècle, et qui substitua la monodie à la polyphonie.

En 1545, Pietro Aron divisait en deux classes les habiles chanteurs italiens de sa connaissance : il appelait les uns chanteurs au livre, et les autres chanteurs au luth (1). Une semblable distinction aurait pu être faite en France ; parmi les chanteurs au livre se seraient rangés les excellents musiciens qui, dans la musique de la chapelle et de la chambre du roi, dans le chœur de la Sainte-Chapelle et des églises cathédrales ou collégiales, participaient à la composition et à l'exécution des messes, des motets, des chansons à plusieurs voix ; parmi les chanteurs au luth auraient été nommés les fins diseurs de vers, qui trouvaient dans le luth l'instrument le plus commode et le mieux approprié à l'accompagnement discret des chansons et des odes ; et de même qu'en Italie Aron citait plusieurs femmes habiles dans cet art double de diseuses et de musiciennes, en France aussi quelques noms féminins se seraient glissés dans la liste. Louise Labé, la poétesse lyonnaise, a parlé elle-même du luth dont elle se servait :

Elle, ayant assez du pouce
Tasté l'harmonie douce
De son luth, sentant le son
Bien d'accord, d'une voix franche
Jointe au bruit de sa main blanche,
Elle dit cette chanson (2).

---

(1) P. Aron, *Lucidario in musica*, fol. 31 v°. Venise, 1545.

(2) Les louanges de Louise Labé, dans ses *Œuvres*, publiées par Breghot du Lut. In-8°. Lyon, 1824.

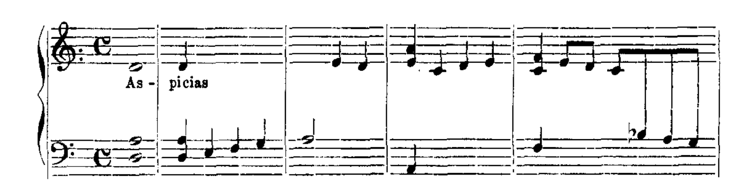
Les œuvres de Jodelle contiennent deux pièces adressées à Louise L'Archer, qui chantait ses poésies avec les airs d'Orlando de Lassus, en s'aidant d'un luth ; la première a pour titre: « Fantasie sur un vers bien chanté et bien sonné sur le lut », et commence :

> Chanter ce vers, sonner ce son ainsi,
> Ce son qui est l'esprit au vers enclos,
> Animer l'un, animer l'autre aussi,
> C'est de ta voix et de tes doigts le los.

Dans la seconde, Jodelle dit à la cantatrice :

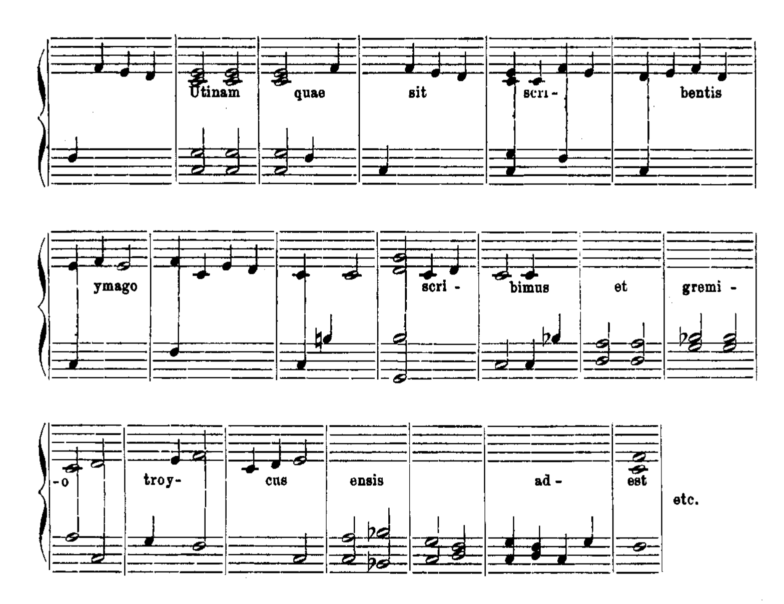
> Air pour air, par ses chants Orlande payera
> Mes vers, leur soufflant l'ame. Il te satisfera
> Par ses chansons: mais force et grace bien plus grande
> Ses chansons reprendront par ta voix, par tes doigts (1).

L'un des manuscrits en tablature de luth de la fin du XVIe siècle, que nous avons déjà plusieurs fois mentionnés, contient une curieuse pièce anonyme dans laquelle une suite de distiques latins, tirée des *Héroïdes* d'Ovide (2), se trouve enveloppée dans un accompagnement évidemment destiné à en soutenir et à en commenter la simple récitation. Est-ce la réduction d'une composition vocale dont nous n'avons pas réussi à découvrir l'original? est-ce une fantaisie d'humaniste épris à la fois de musique et de latinité? quelque confrère, plus heureux ou plus habile, répondra peut-être à la question que nous laissons en suspens, nous limitant à la publication d'un fragment suffisant pour faire reconnaître ou juger le morceau:



(1) *Les Œuvres et meslanges poetiques d'Estienne Jodelle*, publiés par Marty-Laveaux, 1870, tome II, pag. 180 et 191.
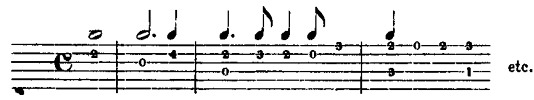
(2) *Epistola VII, Dido Aeneae.*
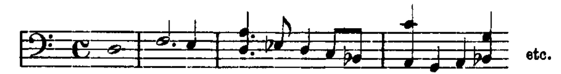


Quelques remarques relatives à la tablature française de luth doivent encore trouver place ici. On sait quelle différence capitale séparait la notation spéciale du luth, ou tablature, de la notation musicale proprement dite. Au lieu de représenter les sons à produire, les luthistes exprimaient le moyen de les obtenir sur le manche de leur instrument. Des trois systèmes similaires employés à la même époque par les virtuoses allemands, français et italiens, le premier, confiné chez les nations germaniques, resta complètement étranger aux luthistes français, qui se servaient naturellement avant tout de la tablature française, mais qui n'ignoraient pas cependant la méthode italienne. Sur une portée dont les lignes représentaient les cordes de l'instrument, on plaçait en France les lettres de l'alphabet, en Italie les dix chiffres arabes, pour désigner successivement la corde à vide et la série des cases à toucher sur le manche du luth. Mais tandis que dans la tablature française la ligne supérieure de la portée équivalait à la corde la plus aiguë, le contraire s'observait dans le système italien, qui plaçait la chanterelle à la ligne inférieure. Les deux notations étaient donc, sous ce rapport, exactement opposées. Cependant les imprimeurs français publiaient quelquefois des livres

disposés selon le système italien: il en est ainsi pour le recueil de Bacfarc, édité à Lyon chez Jacques Moderne; et certains manuscrits contiennent à la fois des pièces notées selon les deux systèmes. Les luthistes de toutes les écoles empruntaient à la notation musicale ordinaire les signes indicatifs de la valeur des sons, sans chercher le moyen de distinguer le mouvement ou le rythme individuel des parties contrepointiques (1). Une seconde particularité différenciait encore, au XVI[e] siècle, la tablature française de la tablature italienne; celle-ci *enfilait* ses chiffres sur six lignes:


(Bacfarc, *Recercar* I. Lyon, 1552).

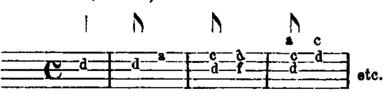


Traduction:

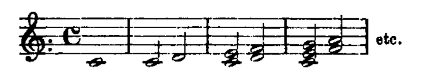


tandis que les Français ne traçaient que cinq lignes, *entre* lesquelles ils intercalaient les lettres:

(Albert de Ripe, 1ère fantaisie, 1553).



Traduction:



Ce procédé, employé par tous les luthistes français du XVI[e] siècle, encore en pleine vigueur en 1600, époque de la publication du *Trésor*

---

(1) Sous ce rapport, comme sous celui du diapason, nous nous sommes strictement conformé, dans nos traductions de tablature en notation usuelle, à la lettre des modèles que nous avions sous les yeux: mais nous n'avons pas entendu en cela critiquer ceux de nos prédécesseurs qui, agissant dans un but différent, se sont appliqués à reconstituer les parties des compositions polyphoniques écrites ou transcrites pour le luth.

d'Orphée d'Antoine Francisque, ne fut modifié qu'après cette date, par l'addition d'une sixième ligne (1). Kiesewetter, qui ne connaissait l'*Instruction* de le Roy que par la citation de Hawkins, et qui n'avait ouvert aucun ancien livre ou manuscrit français en tablature de luth, a donc eu tort d'affirmer que la méthode consistant à placer les lettres entre les lignes n'avait jamais été employée, ni en France, ni ailleurs (2).

A la limite du XVIe et du XVIIe siècle, les luthistes français commencèrent à écrire leur tablature en *enfilant* les lettres sur six lignes: c'est ainsi que sont notés le *Thesaurus* de Besard, publié hors de France en 1603, le recueil de Robert Ballard, imprimé à Paris après 1611, les exemples de l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, datée de 1636, et les ouvrages postérieurs.

Nous ne nous engagerons pas, à la suite des auteurs d'*Instructions* ou de traités, dans l'étude des procédés concernant l'exécution et le doigté (3); il est temps de reprendre la revue chronologique des artistes, de plus en plus nombreux, qui se vouèrent à la culture du luth en France, depuis le milieu du XVIe siècle.

VI.

Si nous reprenons au début du règne de Henri II la recherche des luthistes attachés au service du roi de France, nous trouverons dès 1547, — alors qu'Albert de Ripe exerçait encore, — les noms de *Charles Edinthon*, et des frères *Antoine* et *Jacques Dugué*, joueurs de luth du roi jusqu'en 1555 (4), à 200 livres de gages.

---

(1) Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris (fr. 9152), daté de 1585, intitulé: « Recherches de plusieurs singularités », et contenant des figures d'instruments de musique médiocrement dessinées à la plume, avec des échantillons de leurs tablatures respectives, présente même aux pages qui concernent le luth une portée de sept lignes, dont nous n'avons pas rencontré d'autre exemple ailleurs.

(2) Kiesewetter, *Die Tabulaturen der alten Praktiker*.

(3) Nous rappelons de nouveau que M. Weckerlin a donné, dans son *Nouveau Musiciana* (pag. 104 à 119, Paris, 1890), une réimpression du discours anonyme de 1557, « de la manière de bien entoucher les lucs et guiternes ».

(4) Bibl. Nat., ms. Clair. 813, pag. 187, 188; ms. fr. 3132, fol. 57 v°; ms. fr. 21, 450, fol. 139 v° et 163 r°.

Etienne Dugué figurera en la même qualité sur un état de 1584 (1), avec *Jacques Edinthon*, dont le nom se trouve inscrit depuis 1575 jusqu'à 1584, sous Charles IX et Henri III (2). Ce dernier, particulièrement, jouissait d'une grande renommée. On trouve trois fantaisies imprimées sous son nom, en 1603, dans le *Thesaurus* de Besard (3); les poètes lui adressaient des vers, l'allemand Paul Melissus lui dédiant une pièce latine (4), et Ronsard dans l'édition de ses sonnets de 1578, lui destinant une pièce qu'en 1567 il avait adressée au sieur de Vaumesny: cette double attribution nous a fait autrefois supposer que ce titre avait été donné à Edinthon: des documents certains nous ont appris depuis que le possesseur en était un autre musicien, *Guillaume Le Boulanger, sieur de Vaumesnil*, valet de chambre et joueur de luth du roi de France, de 1560 à 1574 (5). Le sonnet de Ronsard mérite d'être cité, ne fût-ce que pour montrer de nouveau quel enthousiasme pouvait exciter alors le jeu du luth; nos poètes n'ont plus, pour les instrumentistes modernes, d'aussi hyperboliques louanges:

Quand tu naquis, Vaumeny, tous les cieux
Mirent en toy toute leur harmonie,
Et dans ton luth leur douceur infinie
Qui peut charmer les hommes et les dieux.

Oyant ton chant sur tous mélodieux,
Je vy, je meurs, je suis plein de manie,
Et tellement ton accord me manie,
Que je deviens et sage et furieux.

En mon endroit tu es un Timothée,
Je sens tousjours mon ame surmontée
De ta douceur qui me vient arracher

(1) Bibl. Nat., ms. Dupuy 489, fol. 13 v°.
(2) Bibl. Nat., ms. Dupuy 127, fol. 91; Dupuy 489, fol. 13 v° et fr. 7007, fol. 125.
(3) Avec toutefois le prénom erroné de Jean, au lieu de Jacques.
(4) Melissi *Schediasmata Poetica*, secunda edita multo auctiora ..., pag. 122. Lutetiae Parisiorum, 1586. Apud Arnoldum Sittartum (Bibl. Nat.).
5) Bibl. Nat., ms. Clair. 836, pag. 2951 et ms. fr. 7007, fol. 73.

L'esprit, pasmé de si douces merveilles;
Las! pour t'ouïr que n'ay-je cent aureilles,
Ou sans t'ouïr que ne suis-je un rocher (1).

Le même luthiste est célébré aussi par l'auteur de *la Galliade:*

. . . . . Vaumesnil, qui sçait si bien tenter
Sur les nerfs, les accords, et les rois contenter (2).

Nous verrons plus loin qu'on se souvenait encore des deux Edinthon et de Vaumesnil au temps de Mersenne.

Adrien Le Roy comptait parmi les officiers du roi de France, non comme musicien, mais, conjointement avec Robert Ballard, son beau-frère et associé, en qualité d'« imprimeur du roi pour la musique » (3). Il est probable cependant qu'il prenait part aux concerts de la cour, car il était à la fois chanteur, compositeur, luthiste et guitariste (4).

Un état des pensionnaires du roi en 1560 mentionne des dons à d'anciens pages de musique: « à *Nicolas Bouyer*, petit chantre, pour continuer d'apprendre à jouer du luth selon le bon commandement du roy et pour sa pention et son habillement, 200 livres tournois; — à *Pierre Burgat* naguère petit chantre de la chapelle de musique et pour apprendre du luth, 52 livres t. » (5).

Henri IV, avant de monter sur le trône de France, avait à ses gages, étant roi de Navarre, en 1582, *Hector Vachier* et *Jean de La Fontaine*, joueurs de luth; en 1587, le sieur *Samuel de La Roche*, valet de chambre et joueur de luth, qui le suivit à Versailles en 1589 (6). La reine Marguerite de Navarre avait en la même

---

(1) *Œuvres complètes de Ronsard*, publiées par P. Blanchemain, tome V, pag. 341.

(2) *La Galliade,* par Guy Le Fèvre de la Boderie, 1578, fol. 125 v°.

(3) Fétis (*Biogr. univ. des musiciens*, tome V, pag. 279), en disant qu'Adrien Le Roy était chanteur du roi en 1584, l'a confondu avec Étienne Le Roy.

(4) Pour les œuvres vocales d'Adrien Le Roy, voy. Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, pag. 177 et 823. Berlin, 1877. — Nous avons donné les titres de son *Instruction* et de deux de ses livres de luth. — Ses cinq livres de *Tabulature de guiterre*, imprimés de 1551 à 1554, existent à la Biblioth. Mazarine.

(5) Bibl. Nat., ms. Dupuy 127, fol. 32, 33, et ms. fr. 7007, fol. 73.

(6) *Inventaire-Sommaire des arch. départ., Basses-Pyrénées*, B 157, 2606 2897, 3052. — Paul Raymond, *Les artistes en Béarn*, 1894, pag. 180.

qualité parmi ses serviteurs, en 1574, *Guillaume de Raspaud,* et chez Antoine de Bourbon, père et prédécesseur d'Henri comme roi de Navarre, avait vécu un joueur de luth nommé *Jacques Vandebourg* (1).

A la cour de Lorraine paraissent, pendant le XVIe siècle, les luthistes *Loys Ogier*, en 1517-1538; *Jehan Paul*, en 1544; *Jehan Farnèse*, en 1582; *Jacques d'Anagni*, en 1590; *Louis Clairiel*, en 1601; *Charles Bocquet* ou *Bouquet*, en 1594-1606, originaire de Pont-à-Mousson, joueur de luth et compositeur des ballets de la cour, auteur de morceaux insérés dans le *Thesaurus* de Besard (2).

En dehors des cours souveraines vivaient de nombreux luthistes que désignent divers documents. A Rouen, en 1557, l'organiste de la cathédrale, *Guillaume Montcuyt*, jouait d'un luth qui figure dans l'inventaire de ses biens (3). — *Richard de Renvoisy*, chanoine de la Sainte-Chapelle de Dijon, condamné à mort pour un crime en 1586, était, au dire d'un de ses collègues, « maître de musique habile, et l'un des meilleurs joueurs de luth qu'il y eût » (4). — *Maître Simon* était joueur et faiseur de luths à Lyon, en 1568-1573; dans les documents originaux qui le mentionnent, son prénom est partout suivi d'un espace laissé en blanc (5): étant donné le nombre des étrangers fixés à Lyon à cette époque, l'on peut se demander si ce *Maître Simon* n'était pas le luthiste allemand *Simon Gintzler* ou *Ginzler*, auteur d'un livre de tablature publié à Venise en 1547, auquel Hans Gerle emprunta quatre danses pour les insérer dans son recueil de 1552, et dont plusieurs pièces ont été réimprimées en notation moderne par Wasielewski et par M. Chilesotti (6), mais sur

---

(1) *Inventaire*, etc., idem, B 16. — P. Raymond, pag. 182, 183.

(2) Jacquot, *La Musique en Lorraine*, pag. 34 et 56.

(3) *Inventaire-Sommaire des archives départementales*, *Seine-Infér.*, G 2816. Collette et Bourdon, *Les orgues et les organistes de la cathédrale de Rouen*, pag. 16. Rouen, 1894.

(4) *Livre de souvenance de Pepin, chanoine musical de la Sainte-Chapelle de Dijon*, publié par Joseph Garnier, dans les *Analecta Divionensia*, tome I, pag. 35. 1865.

(5) Coutagne, *Gaspard Duiffoproucart et les luthiers lyonnais*, pag. 49. 1893.

(6) Wasielewski, *Geschichte der Instrumentalmusik*, exemples notes, n° 8. — Chilesotti, *Liutisti del cinquecento*, pag. 2 et 18; *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento*, pag. 23

la biographie duquel on ne possède encore aucun renseignement.

A côté des artistes, des professionnels, comme l'on dit aujourd'hui, le nombre des luthistes amateurs allait sans cesse grandissant, et se recrutait surtout dans les hautes classes de la société. Le discours anonyme de 1557 sur « la manière de bien entoucher les lucs et guiternes », établissait une classification entre les instruments selon leur degré de distinction sociale: « demeure la vielle pour les aveugles; le rebec et la viole pour les ménétriers; le luc et la guiterne, pour les musiciens, et mêmement le luc, pour sa plus grande perfection ». Jusqu'en plein XVII[e] siècle, cette division se maintint; on vit les gentilshommes engager des valets pour jouer du violon, mais toucher eux-mêmes le luth, sans déroger. Les grandes dames aussi s'exerçaient à ce jeu: la méthode de Le Roy est dédiée à la comtesse de Retz; Catherine, princesse de Navarre, touche le luth et la mandoline (1); Françoise d'Alençon, duchesse de Beaumont, permet à ses filles d'honneur de jouer « de lucs, de guiternes, d'espinettes et autres instruments de musique tant recommandés aux nobles et honorables esprits » (2). Les poètes sont luthistes quelquefois en même temps que rimeurs; Mellin de Saint-Gelais donne des leçons de luth à Charles de Valois, fils de François I[er] (3); il compose un huitain sur son instrument; Du Verdier choisit le luth comme personnification de la musique tout entière, et lui consacre un long poème:

La volupté prisée
Par dessus toutes, est celle qui vient du luth;
Car l'oreille et l'esprit contenter elle peut.
Contenter! Que dis-je? Depuis que nostre ouïe
Est attaincte une fois de la doulce harmonie
Du luth, elle ressemble au pertuisé vaisseau
Des Danaïdes sœurs, que remplir ne peut l'eau:
Quand le luth une fois a frappé nostre ouïe,
Jamais de ce plaisir elle n'est assouvie (4).

---

(1) *Inventaire ..... Basses-Pyrénées*, B 2454.

(2) Oraison funèbre de Françoise d'Alençon, 1550, citée par Leroux de Lincy, *Vie d'Anne de Bretagne*, tome II, pag. 93.

(3) *Œuvres de Mellin de Saint-Gelais*, publiées par Blanchemain, tome I, pag. 234.

(4) *Le luth*, poème de Claude Du Verdier, inséré dans la *Biblioth. française*

Les meilleurs luths étaient apportés d'Allemagne et d'Italie. Gaspard Duiffoprucart et ses parents en fabriquaient à Lyon et en Tyrol (1). Benoît Lejeune était « faiseur de luths » à Lyon en 1557; Jehan Helmer, Philippe Flac, Pierre Le Camus, maître Simon, exerçaient dans la même ville une semblable industrie, entre 1568 et 1575 (2). Quant aux cordes, on les achetait de préférence à l'étranger, et Le Roy, dans son *Instruction*, recommandait celles de Bologne, en donnant de minutieuses explications sur leurs qualités.

Le P. Mersenne, en 1636, rappelant les noms des plus fameux luthistes de la génération qui l'avait précédé, dit: « Quant à ceux qui ont excellé à jouer du luth, l'on fait tenir le premier rang à Vosmeny et à son frère, à Charles et Jacques Hedinton, Ecossois, au Polonois, et à Julian Perichon parisien » (3). Des premiers, nous venons de faire mention. La publication en 1600, dans *le Trésor d'Orphée* d'Antoine Francisque, d'une « gaillarde faicte sur une volte de feu Perrichon », fournit le seul renseignement connu sur la biographie de ce musicien, dont huit morceaux sont renfermés dans le *Thesaurus* de Besard, et qui figure encore parmi les auteurs de pièces contenues dans un manuscrit appartenant à M. Max Kalbeck, de Vienne. Quant au luthiste appelé simplement par Mersenne « le Polonois », son portrait a été tracé par l'historien Sauval:

« Jacob, le plus excellent joueur de luth de son siècle, naquit en Pologne, et vint fort jeune en France, où il se fit plus connaître sous le nom de Polonois que par celui de Jacob. Son jeu était si plein et si harmonieux, son toucher si fort et si beau, qu'il tiroit l'ame du luth, comme parlent ceux de cette profession. Il avoit la main si bonne et si vîte, qu'il ne levoit point les doigts en jouant, et sembloit les avoir collés sur son luth: adresse fort rare, et qui n'étoit point connue avant lui. Bien qu'il touchât le grand luth mieux qu'aucun

---

d'Antoine Du Verdier, 1585, réédit. 1772. — VANDER STRAETEN (*La Musique aux Pays-Bas*, tome II, pag. 360) a signalé une pièce de vers sur la mort de Charles Du Verdier, composée par César Nostradamus, en 1607.

(1) COUTAGNE, *Gasp. Duiffoproucart*, etc., passim.

(2) *Inventaire-Sommaire des archives communales de Lyon*, CC 147 et 150. — COUTAGNE, pag. 47 et suiv.

(3) MERSENNE, *Harmonie universelle*, in-fol. Paris, 1636. Première préface générale au lecteur.

de son temps, c'étoit encore tout autre chose sur le petit. Enfin l'on ajoute que jamais personne n'a si bien préludé. Sa grande réputation lui fit donner la charge de joueur de luth de la chambre du roi. Il acquit si peu de bien, comme ne s'en souciant pas, qu'il est mort pauvre, à l'âge de soixante ans. Ballard a imprimé quantité de bonnes pièces de sa composition. Les musiciens font grand cas de ses gaillardes, qui lors étoient à la mode; aussi sont-elles les meilleures de ce temps-là. On tient qu'il ne jouoit jamais mieux que quand il avoit bien bu, ce qui lui arrivoit souvent. Il ne se maria point, et mourut vers l'an 1605, d'une paralysie, à la rue Bertin-Poirée où il demeuroit » (1).

Le grand recueil de musique de luth que Jean-Baptiste Besard, de Besançon, fit paraître en 1603 sous le titre de *Thesaurus harmonicus*, présente en fait d'auteurs français Edinthon, Perrichon, Vaumesnil, Bocquet, cités précédemment; *Ballard*, dont nous nous occuperons plus loin; *Victor de Montbuisson*, d'Avignon, et *Cydrac Rael*, de Bourges (Bituricensis), sur lesquels nous ne possédons aucun renseignement; et enfin *Jean-Baptiste Besard* lui-même (2). Les travaux que M. Chilesotti a consacrés aux œuvres de luth de Besard (3) nous dispensent, ou plutôt nous interdisent de nous arrêter sur ce célèbre amateur, licencié et docteur en droit, compilateur de gros livres historiques, philosophiques et médicaux, qui s'intitulait lui-même « adepte des arts libéraux et très habile musicien ». Nous signalerons seulement, au point de vue biographique, la courte, mais substantielle notice publiée par Auguste Castan (4), de laquelle il

---

(1) Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, tome I, pag. 322. — La même notice, abrégée, a été reproduite dans la *Description de Paris*, de Piganiol de La Force. — Nous n'avons pu retrouver aucune composition, imprimée ni manuscrite, sous le nom de Jacob.

(2) Nous ne rangeons pas parmi les français *Mercurius Aurelaniensis*, qui était de Linz (Aurelianum) et non d'Orléans (Aurelia, Aureliensis).

(3) Chilesotti, *Di G. B. Besardo e del suo « Thesaurus harmonicus »*, in-8°. Milan, 1886. Voyez en outre la *Gazzetta musicale* de Milan, 1886, pag. 231 et 246, et 1891, n° 9; et les deux volumes déjà cités du même auteur: *Liutisti del cinquecento*, et *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento*.

(4) *Notes sur J. B. Besard, de Besançon*, par Aug. Castan, dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 5e série, tome I, pag. 25 et suiv. Besançon, 1876.

résulte principalement que Jean-Baptiste Besard, fils d'un marchand de Besançon, était né en cette ville vers 1567, avait fait ses études et pris ses grades à l'université de Dôle, s'était marié à Besançon en 1602, et « contraint par la mauvaise fortune », en même temps que guidé par une humeur aventureuse, avait habité successivement Rome, où il devint l'élève du luthiste Lorenzini, — Cologne, où fut imprimé son *Thesaurus harmonicus* en 1603, et le tome V de son recueil historique, le *Mercurius gallo-belgicus*, en 1604, — Augsbourg, où parurent en 1617 ses dernières œuvres de luth et son *Antrum philosophicum*, et où peut-être il mourut, à une date inconnue.

VII.
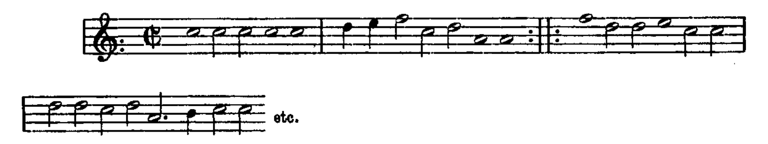
Autant l'on est informé aujourd'hui relativement à la vie de Besard et à ses œuvres de luth, autant l'on reste ignorant de ce qui concerne l'auteur d'un autre recueil, d'étendue moins considérable, publié presque en même temps et sous un titre analogue: le *Trésor d'Orphée*, d'Antoine Francisque (1), qui ne contient à peu près que les propres œuvres de son éditeur. La dédicace en est adressée à « Monseigneur le Prince », ce qui, en l'an 1600, s'appliquait à Henri de Bourbon, deuxième du nom, prince de Condé, né en 1588. Peut-être le luthiste était-il attaché au service de ce jeune prince, auquel il parlait avec une excessive humilité: « J'ay pris hardiesse de consacrer aux autelz de vostre clémence ces premices de mes travaulx... Encore que je recognoisse trop l'imbécillité de mes forces et que par l'incapacité de l'œuvre je fasse connaître mon insuffisance, etc. ». Les soixante-cinq pièces contenues dans le volume sont

---

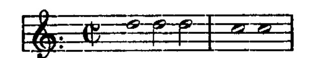
(1) *Le Trésor d'Orphée, livre de tablature de luth contenant une Susane un jour, plusieurs fantaisies, préludes, passemaises, gaillardes, pavanes d'Angleterre, pavane Espagnolle, fin de gaillarde, suittes de bransles, tant à cordes avallées qu'austres, voltes et courantes, mises par Antoine Francisque.* A Paris, par la veufve Robert Ballard et son fils Pierre Ballard, imprimeurs du roy en musique, etc., 1600, in fol. (Bibl. nat.). — D'après NUITTER & THOINAN, *Les Origines de l'Opéra français*, p. xx, Francisque travaillait à la musique des ballets de cour dans les premières années du XVII[e] siècle.

presque exclusivement des airs à danser, quelques-uns très courts, d'autres traités en forme de petites fantaisies. Une seule chanson de maître s'y trouve transcrite et très développée, la « Suzanne un jour » d'Orlando de Lassus. Il n'y a pas moins d'une vingtaine de branles simples, doubles, gais, ou de Poitou, dix courantes, une seule « passemaise » et trois pavanes: ces deux formes, tellement en faveur cinquante ans auparavant, se démodaient déjà. La dernière pièce est une « Cassandre » qui nous offrira un exemple de l'utilité des anciens livres de luth pour l'éclaircissement de détails obscurs ou contestés dans les diverses branches de l'histoire musicale.

On sait que l'air de *la Cassandre*, composé sur des vers de Ronsard, servit presque exactement de timbre à l'air national français de *Vive Henri IV*. Il a donc une grande importance aux yeux de tous ceux qu'intéressent les anciens chants populaires de la France. Sa plus ancienne notation se rencontre en 1588 dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau (1), où elle est intitulée « air d'un branle coupé nommé Cassandre », et donnée ainsi, au folio 74 v°, sans terminaison:



M. J. Tiersot, mettant en doute l'exactitude de cette notation, a cru devoir en corriger le début et l'écrire de cette manière:
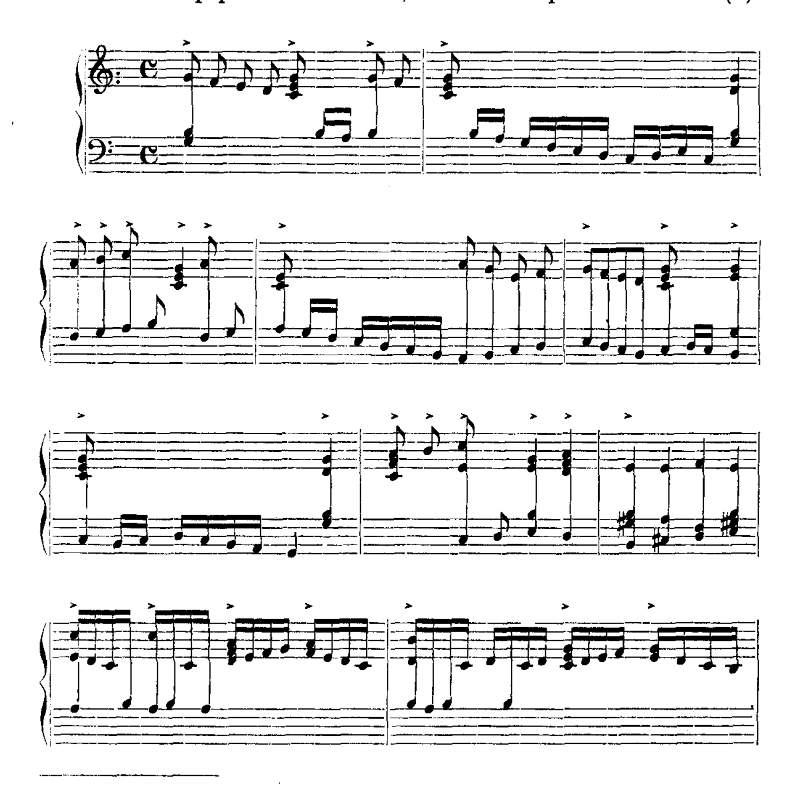


en s'appuyant sur ce raisonnement: « Dans l'*Orchésographie* les trois *ré* de la première mesure sont remplacés par trois *do*. Mais outre que ces

(1) *Orchésographie et traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des danses,* par Thoinot Arbeau (anagramme de Jehan Tabourot). Langres, s. d. (1588), in-4° (Bibl. nat.). Seconde édition, 1596 (Bibl. du Conservatoire de Paris). Une réédition en fac-simile de ce curieux et rare volume a été donnée en 1888 par Mme Laure Fonta.

trois notes donnent au mouvement du chant un caractère antitonal et plus psalmodique que celui du reste de la mélodie, la version de l'air « Je suis Cassandre », tel qu'il est noté dans *la Clef des chansonniers*, et que la tradition l'a perpétué jusqu'au XVIII[e] siècle, nous autorise à considérer cette variante comme une faute d'impression. Aussi l'avons-nous rectifiée... » (1).

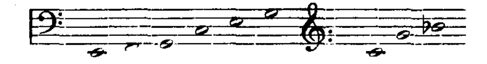
La transcription pour luth de « la Cassandre » par Antoine Francisque prouve que la notation de l'*Orchésographie* contenait bien la mélodie primitive, dont les recueils ultérieurs, invoqués par l'historien de la Chanson populaire en France, ont altéré la première mesure (2):
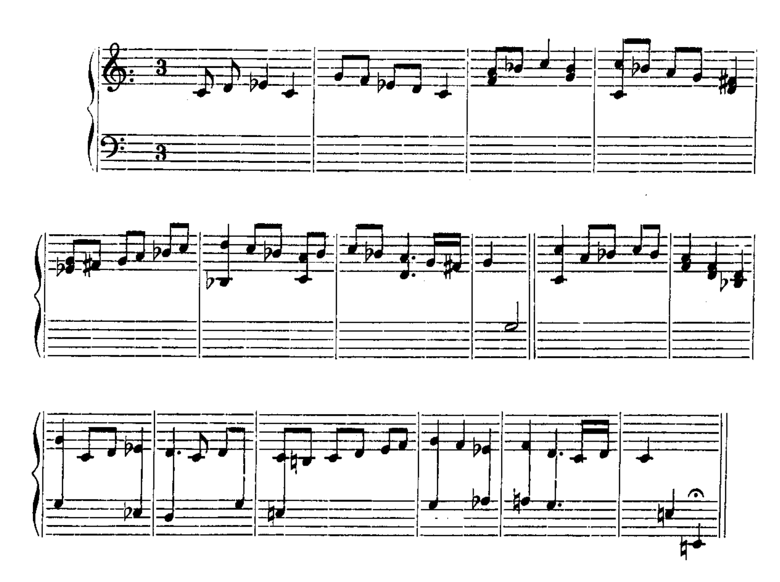


(1) Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, 1889, p. 277, en note.

(2) Nous marquons par des crochets les notes de la mélodie.

Vers le milieu de son livre, Francisque donne l' « accord du luth à cordes avalées », dont l'emploi se retrouvera chez ses successeurs. Nous reproduisons cette formule, qui nous montre le luth augmenté, depuis le temps de Le Roy, de trois cordes graves toujours pincées à vide, en dehors du manche:



nous y joignons la traduction d'une jolie petite *volte*, notée par Francisque selon cet accord:



Le premier livre de luth publié en France après le *Trésor d'Orphée* fut l'œuvre de R. Ballard, dont le seul exemplaire connu de nous ne possède plus son feuillet de titre (1). Le privilège imprimé au verso du dernier feuillet est daté du 16 octobre 1611, et la dédicace est adressée à « la Reine régente », Marie de Médicis, dont la régence prit fin en 1614; c'est donc entre ces deux millésimes qu'eut lieu la publication. Qui était ce R. Ballard, et quel lien de parenté l'unissait à la famille des célèbres imprimeurs de musique, dans laquelle le prénom de Robert était presque traditionnel? L'estime où son talent était tenu est affirmée par plus d'un témoignage. L'italien Severo Bonini mentionne « Monsu Ballard, français », parmi les instrumentistes fameux de son temps (2); J.-B. Besard en 1603 avait inséré de lui une pièce dans son *The-*

---

(1) Il existe à la bibliothèque Mazarine, à Paris, sous la cote B 4761.
(2) La Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, pag. 178.

saurus harmonicus (1) en l'appelant simplement « Balardus Parisiensis »; Mersenne place dans son grand traité une « courante sur le vieil ton, de M. Ballard » (2). Le médecin chroniqueur Héroard raconte, à la date du 1er septembre 1612, que Louis XIII enfant « commence à apprendre à jouer du luth par Ballard » (3). Une lettre du luthiste J. Gaultier adressée de Londres à Constantin Huygens en 1647 parle de lui comme décédé depuis quelque temps en Angleterre, et le désigne par le prénom de Jean (4). A moins que deux luthistes de la même famille n'aient vécu à la même époque, nous regardons comme une erreur l'emploi du prénom « Jean »; car si, comme nous l'avons dit, le seul exemplaire connu du livre de luth de Ballard se trouve privé de son titre, dans le courant du volume est plusieurs fois répétée devant le nom du musicien l'initiale R. qui doit représenter le prénom « Robert » (5).

Toutes ou presque toutes les pièces contenues dans ce recueil avaient été composées par Ballard pour les Ballets de cour, dont le nombre et la vogue allaient croissant. Ces sortes de spectacles présentaient ordinairement, quant au sujet, « un mélange de scènes informes, mal liées les unes aux autres » (6). La musique non plus n'y formait point un tout bien ordonné, mais s'agençait, souvent à la hâte, au moyen de morceaux empruntés ou commandés à divers compositeurs. Les musiciens du roi concouraient, chacun selon son moyen, à leur exécution; mais dans l'orchestre encore mal équilibré qui soutenait les chants et accompagnait les danses, le luth tenait

---

(1) Une « Galiarda Balardi vulgo passionata », fol. 113 v°.

(2) Mersenne, *Harmonie universelle,* Traité des instruments à cordes, p. 86. — Le nom de Ballard est cité aussi parmi les auteurs de morceaux contenus dans un manuscrit de musique en tablature française de luth appartenant à M. Kalbeck, de Vienne.

(3) *Journal de Jean Héroard,* t. II, pag. 109. Paris, 1868.

(4) *Correspondance et œuvres musicales de Const. Huygens,* publ. par Jonckbloet & Land, pag. ccx.

(5) Voyez notre article sur « le luthiste R. Ballard » dans le *Guide musical* du 19 mars 1893.

(6) Voy. *Ballets et mascarades de cour, de Henri III à Louis XIV,* recueillis et publiés par Paul Lacroix, 6 vol. in-12°. Genève, 1870 et suiv. — Nuitter & Thoinan, *Les origines de l'Opéra français,* in-8°. Paris, 1886.

une place prépondérante. Le « Discours au vray du ballet dansé par le Roy » le 29 janvier 1617, nous décrit le « grand concert de musique », exécuté par des musiciens invisibles, cachés derrière les décors de feuillage qui représentaient le jardin d'Armide. « Cette musique, composée de soixante-quatre voix, vingt-huit violles, et quatorze luths, estoit conduite par le sieur Mauduit, et tellement concertée, qu'il sembloit que tout ensemble ne fust qu'une voix, ou plutôt que ce fussent ces oiseaux qu'Armide laissoit à l'entour de Renaud pour l'entretenir en son absence, ayant pouvoir de contrefaire les voix humaines et de chanter les plaisirs de l'amour » (1).

On aperçoit chez les compositeurs un certain effort vers une classification descriptive ou psychologique des instruments de l'orchestre. Ils réservaient aux chœurs de bergers la musette (2), aux Tritons le cornet à bouquin, aux Muses les violons (3), aux Anges les luths: car poètes, décorateurs et musiciens ne se faisaient aucun scrupule de rassembler dans un même spectacle des scènes héroïques, mythologiques, champêtres et sacrées. Le « Grand ballet du Roy, dansé en la salle du Louvre, le 12 février 1619 » pour le mariage du prince de Piémont avec Madame Chrestienne, seconde fille de Henri IV, était disposé sur un argument emprunté au poème de Torquato Tasso, et montrait dans « la forêt enchantée », une troupe de vingt-huit anges, les uns chantant, les autres dansant, qui s'approchèrent de la reine « au son de luths et de violes, que quelques-uns sonnoient » (4). Le luth accompagnait toujours les vers chantés dans l'intervalle des danses et dont l'enchaînement léger formait le sujet du ballet. C'est avec un accompagnement noté en tablature de luth qu'on les imprimait dans les recueils d'*Airs de cour*, où se succédaient des séries de morceaux composés par Gabriel Bataille, Antoine Boesset, Etienne Moulinié, Pierre Guédron et autres (5).

---

(1) P. Lacroix, *Ballets et mascarades*, t. II, pag. 97.

(2) Ballet de Madame, en 1615. — *Mercure galant*, t. IV, pag. 17.

(3) Ballet pour le mariage de Louis XIII, en 1612. — *Mercure galant*, t. II, pag. 349, 350.

(4) P. Lacroix, *Ballets etc.*, t. II, pag. 161. — *Mercure*, t. V, pag. 102, 104.

(5) Nous citerons les titres de quelques-uns de ces livres: *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*, Paris, Pierre Ballard,
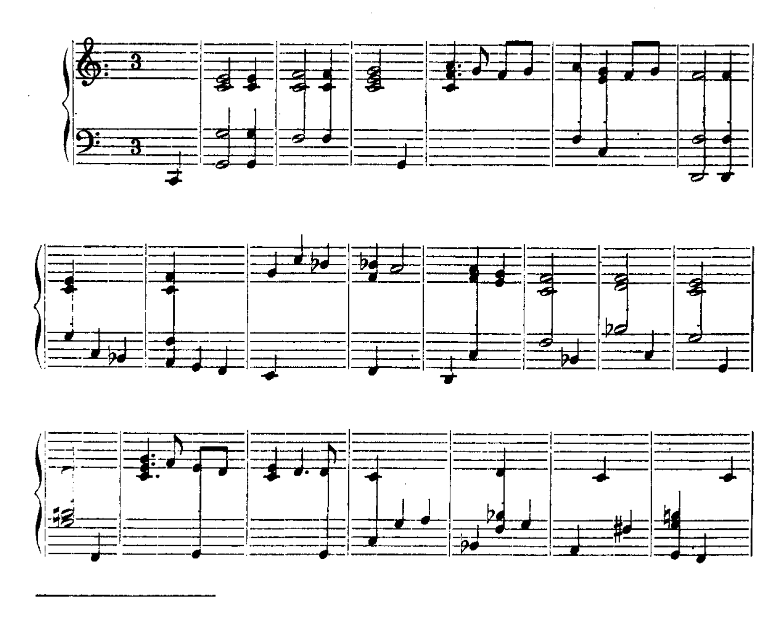
Le double examen des airs de cour et des pièces instrumentales de Ballard montre clairement la transformation accomplie dans la musique de luth et dans l'usage de cet instrument en l'espace d'un demi-siècle. Les chansons polyphoniques ayant disparu du répertoire des chanteurs depuis la fin du règne de Henri IV, leurs transcriptions pour le luth furent aussitôt délaissées; la musique instrumentale, obligée par cet abandon des modèles de la musique vocale à voler de ses propres ailes, ne trouva plus d'appui que dans les formes rythmiques conventionnelles de la musique de danse. En leur faveur on renonça aux fantaisies, si nombreuses dans les livres d'Albert de Ripe et de ses contemporains, très rares déjà chez Antoine Francisque, absentes bientôt chez Ballard. Celui-ci, pour remédier peut-être au trop grand morcellement des airs à danser, commence à vouloir les grouper par petites séries. Ses pièces pour le « Ballet de la reine » forment une succession de quatre morceaux terminée par une courante; le « Ballet des Insensés », celui des « Esclaves » ont chacun trois parties, ou « chants ».

Le triomphe de la monodie s'affirme à la fois dans les deux répertoires: les « airs de cour » sont chantés à voix seule, et le luth qui les accompagne a pour simple mission de soutenir la mélodie et de rassurer le chanteur en l'affermissant dans le ton, sans empiéter sur ses droits par la moindre ritournelle; — les « airs à danser » que le luth seul interprète sont pareillement conçus dans le style homophonique; de gracieuses mélodies et des exercices de vélocité remplacent les accords pleins et les réponses canoniques des
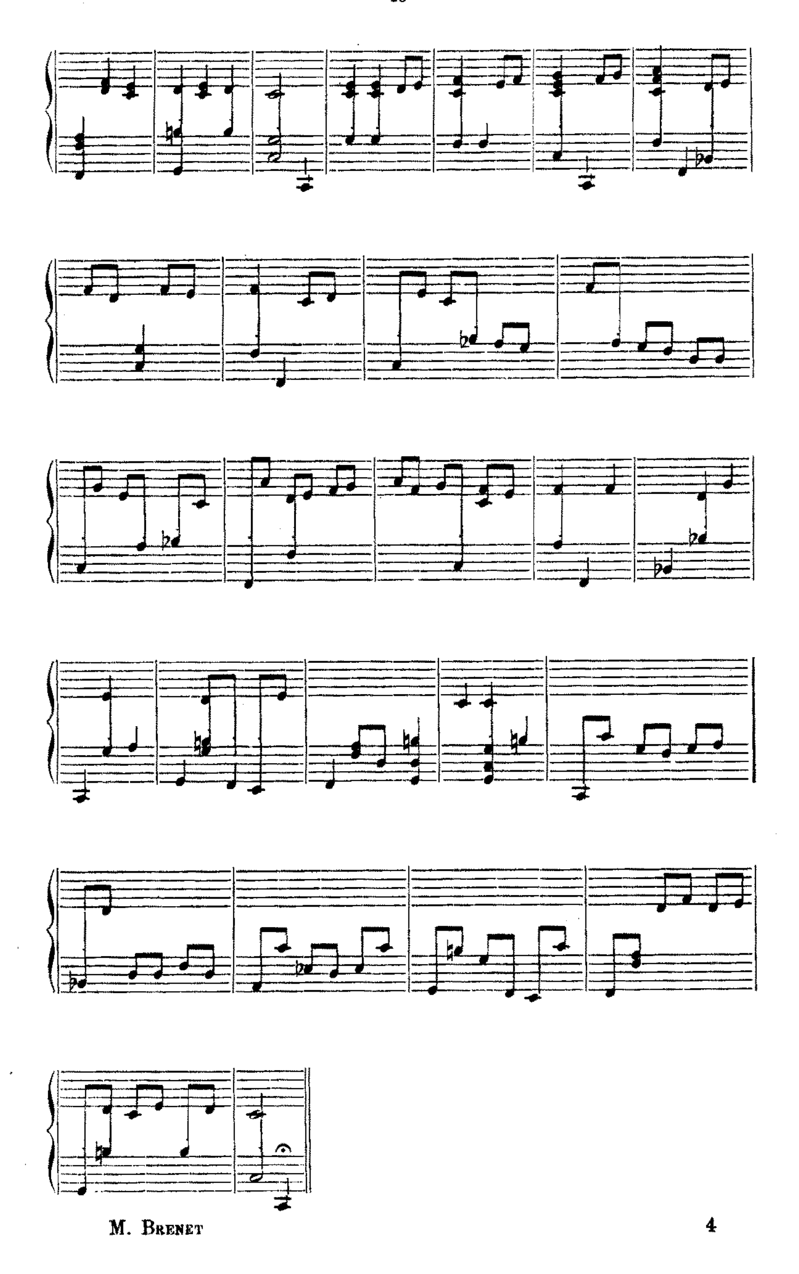
---

1608 (Bibl. nat.). *Idem*, cinquième livre, 1614 (Bibl. nat.). — ***Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth par eux mesmes***, 7e livre, 1617; 8e livre, 1618 (Bibl. nat.); 11e livre, 1623 (Bibl. nat. et Bibl. du Conserv. de Paris). — ***Airs de Jean Boyer, parisien, mis en tablature de luth par luy mesme***, second livre, 1621 (Bibl. du Conserv.). — ***Airs de cour mis en tablature par Antoine Boesset***, 9e livre, 1620 (Bibl. du Cons.); 10e livre, 1621 (Bibl. nat. et Bibl. du Cons.); 12e livre, 1624; 13e livre, 1626; 14e livre, 1628; 15e livre, 1632 (Bibl. du Cons.). — ***Airs de cour avec la tablature de luth, de Estienne Moulinié***, 1er livre, 1624; 2e livre, 1625; 3e livre, 1629; 4e livre, 1633 (Bibl. du Cons.); 5e livre, 1635 (Bibl. nat. et Bibl. du Cons.). — ***Airs de cour avec la tablature de luth de François Richard***, 1637 (Bibl. du Cons.). — ***Airs faits et mis en tablature de luth par Louis de Rigaud***, 1623 (Bibl. nat., Bibl. du Cons., Bibl. de l'Arsenal).

virtuoses du XVI[e] siècle. On a vu par *la Cassandre* de Francisque quelle était la manière de broder un thème sans le briser ni le compliquer, et, par sa *Volte*, en quelle extrême simplicité consistait le traitement d'un petit morceau de danse. Du livre de Ballard nous transcrirons une pièce que son titre, non moins que son contenu, rend intéressante; elle est la dixième et dernière d'une série que l'auteur intitule « les Favorites d'Angélique », et qui se rapporte à des épisodes connus de l'histoire de la société française: Angélique Paulet, fille d'un secrétaire du roi et élève de Guédron, était une « précieuse » célèbre par sa grâce, sa beauté, et son talent de cantatrice et de luthiste; elle avait, en 1609, rempli le rôle d'Arion, dans le Ballet de la reine, à l'admiration de toute la cour, chantant et s'accompagnant du luth avec une « assurance et une justesse merveilleuses » (1). Il était très naturel que Ballard plaçât sous son nom des morceaux que, sans doute, elle avait joués, et dont peut-être elle avait fait le succès.



(1) Voy. Cousin, *La société française au XVII[e] siècle*, 4[e] édit., t. I, pag. 282 et suiv. — Ch. Livet, *Précieux et précieuses*, pag. 24. Paris, 1860.



VIII.

A ce début du XVIIe siècle, l'observateur est en bonne place pour étudier le rôle mondain et social du luth. Les opinions étaient divisées sur l'avantage ou la bienséance qu'il y avait, pour un gentilhomme, à le cultiver. Antoine de Laval « géographe du roi », examinant la question de l'introduction du luth, de la musique en général et de la poésie dans l'éducation d'un jeune homme, convenait qu'il « en pourroit à l'avanture retirer quelque consolation pour donner seulement relasche à l'esprit abatu d'un long et ennuyeux travail » ; cependant « cette Circé » lui demeurait suspecte, et il concluait par la négative en disant: « le chatouillement et le transport y est si grand qu'à qui ne prend garde à se roidir contre ces ministres de volupté, ils vous troussent court un homme et l'emportent tout entier croupir au sein de la fainéantise et de l'oysiveté » (1). — Au contraire, Froidmont, docteur en théologie, se demandant « s'il faut apprendre la musique aux princes », croit à l'infériorité d'une noblesse « qui dédaigneroit l'art de toucher agréablement les cordes d'un luth » (2). — Un troisième trouve « désavantageux et fatal à un gentilhomme » de savoir chanter, jouer du luth, faire des vers, parce que, sitôt qu'on le connaît sous cet aspect, on oublie « tout « ce qu'il y a de bon en lui, pour dire: c'est un joueur de luth, « c'est un musicien, c'est un poète » (3). — Le P. Mersenne, en qui le religieux double naturellement toujours le musicien, ne condamne pas le luth, mais l'usage exclusivement profane que tout le monde en faisait: « De mille joueurs de luth, et des autres instruments, « l'on n'en rencontre pas dix qui prennent plaisir à chanter et à « exprimer les cantiques divins, et qui n'aiment mieux jouer une « centaine de courantes, de sarabandes, ou d'allemandes, qu'un air « spirituel: de sorte qu'il semble qu'ils ayent voué tout leur travail

---

(1) *Desseins de professions nobles et publiques*, par Antoine de Laval, fol. 5. Paris, 1612.

(2) Cité par Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, t. I, pag. 189.

(3) La Calprenède, Préface de la tragi-comédie *Edouard* (1639).

« à la vanité, qu'ils entonnent dans le cœur par les oreilles comme « autant d'entonnoirs » (1).

Quelles que fussent les approbations et les critiques, le fait demeurait constant: jouer du luth était un moyen assuré de réussir dans le monde. C'est ainsi que M. de Pontcourlay s'attire la bienveillance de Marie de Médicis et la jalousie des courtisans qui le surnomment « pauvre joueur de luth » (2); c'est pour se distinguer d'une façon quelconque que le comte de Fiesque entreprend, malgré d'assez médiocres dispositions musicales, l'étude du chant et du théorbe, qui lui coûtent des « peines infinies »; c'est pour flatter Anne d'Autriche que tous les gens de cour, à commencer par le plus puissant du royaume, le cardinal de Richelieu, veulent jouer du luth après que la reine, déjà sur le déclin de l'âge, se fut amusée à prendre des leçons du fameux Gaultier. Les femmes, en particulier, se piquent toutes de connaître la tablature, de toucher l'instrument en vogue, ou tout au moins de le chérir et de l'admirer. Mademoiselle de Montpensier n'a garde de l'oublier dans son « Plan de vie pastorale » (3); l'auteur des *Plaisirs des dames* s'extasie devant les jeunes précieuses « qui semblent à mesme temps mourir en chantant, et donner la vie à un luth, tout inanimé qu'il est » (4). Les peintres, au lieu de placer le luth au milieu des orchestres d'anges, le mettent, dans leurs « intérieurs », aux mains des simples bourgeoises. Nombreux sont les « Concerts » et les « Leçons de musique », nombreuses les figures de luth et de théorbe, parmi les délicieux tableaux de chevalet des écoles française, flamande et hollandaise. Renchérissant sur tous les éloges, le normand René François donne des effets d'une musique de luth la plus curieuse description: « On fait « dire au luth tout ce qu'on veut, et fait-on des auditeurs tout ce « qu'on veut. Quand un brave joueur en prend un, et pour taster « les cordes et les accords, se met sur un bout de table à rechercher

---

(1) Mersenne, *Harmonie universelle*, 1636. Première préface générale au lecteur.

(2) A. de Bonneau-Avenant, *La Duchesse d'Aiguillon*, pag. 6, 9 et 25. Paris, 1879.

(3) *Mémoires* de Melle de Montpensier, édit. 1655, t. VII.

(4) *Les plaisirs des dames*, par M. de Grenaille, sieur de Chatounieres, pag. 288, 1641.

« une fantaisie: il a si tôt donné trois pinçades et entamé l'air d'un « fredon, qu'il attire les yeux et les oreilles de tout le monde; s'il « veut faire mourir les chordes sous ses doigts, il transporte tous « ces gens, et les charme d'une gaye melancholie, si que l'un lais- « sant tomber son menton sur sa poictrine, l'autre sur sa main, qui « laschement s'estend tout de son long comme tiré par l'aureille; « l'autre a les yeux tout ouverts, ou la bouche ouverte, comme s'il « avoit cloué son esprit sur les chordes; vous diriez que tous sont « privés de sentiment, hormis l'ouye, comme si l'ame ayant aban- « donné tous les sens, se fut retirée au bord des aureilles, pour « jouyr plus à son aise de sa puissante harmonie: mais si, chan- « geant son jeu, il ressuscite ses chordes, aussitost il remet en vie « tous les assistants, et leur remettant le cœur au ventre, et l'ame « ès sentiments, à qui elle avoit esté volée, ramène tout le monde « avec estonnement, et faict ce qu'il veut des hommes » (1).

Quelques amateurs s'acquéraient une réputation spéciale: Louis Duguerrier, peintre miniaturiste distingué, passait pour « parler bien, aimer la musique, et toucher le théorbe en perfection » (2). Mais le type par excellence des luthistes amateurs se trouvait hors de France: c'était Constantin Huygens, dont l'ardeur musicale n'était pas encore refroidie à 79 ans, et qui se vantait d'avoir composé 769 pièces pour le luth, le théorbe, le clavecin et la viole de gambe (3).

Un petit nombre de faiseurs de luths et de théorbes français du XVII[e] siècle sont connus: Doué, que Huygens qualifiait d' « excellentissime », travaillait à Paris, et fit en 1669 un voyage en Angleterre (4). — Claude Colin et Estienne Flament en 1651, Antoine Hudot en 1668, étaient « maîtres faiseurs de luths » à Paris (5); à Angers vivait en 1608 un « faiseur de lutz et autres instruments », nommé Marc (6). — A Lyon se perpétuait l'école de lu-

---

(1) René François, *Essai des merveilles de nature*, pag. 474. Rouen, 1621.

(2) Mariette, *Abecedario*, publ. par De Chennevières et De Montaiglon, Paris, 1853.

(3) Voy. *Correspondance et œuvres musicales de Const. Huygens,* publ. par Jonckbloet et Land, pag. xxvj.

(4) *Ibid.*, pag. 48.

(5) Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, pag. 10, 11. Orléans, 1876.

(6) C. Port, *Les Artistes angevins*, in-8°, 1881, art. *Marc*.

therie dont nous avons cité plusieurs représentants à la fin du XVIe siècle.

On ne se contentait plus de l'ancien patron du luth. A Paris, le facteur Lemaire construisait des instruments dont le manche, modifié par l'addition de « plusieurs touches dont les unes sont faites par de petits ressorts que le pouce touche par dessous », permettait l'emploi de la gamme enharmonique (1); le même constructeur avait imaginé aussi un instrument nouveau de la même famille, auquel il avait donné un nom qui était l'anagramme du sien, l'*almerie* (2): ces essais, contemporains de l'agrandissement de l'ancien luth en théorbe, témoignaient de la tendance vers un accroissement de la sonorité et de l'étendue de l'instrument. Désormais les deux formes rivales, — le luth ancien, augmenté au grave de plusieurs cordes ou chœurs, et le théorbe ou archiluth, dans lequel un second manche supportait le groupe plus considérable des cordes ajoutées, — allaient vivre côte à côte, l'un conservant les préférences des solistes pour l'exécution des pièces, et le second acquérant un rôle prépondérant dans l'accompagnement de la voix (3).

Les luths les plus estimés étaient ceux de Bologne, signés de Laux Maler; leur prix était fort élevé: vers 1650, les lettres de Huygens nous apprennent qu'ils atteignaient la valeur de 40 à 60 pistoles, ou 30 livres sterling. Pour les cordes, on préférait celles de Lyon. Au commencement du siècle, un certain Orinthio de Sentis, italien d'origine, établi comme faiseur de luths à Nancy, avait obtenu du duc de Lorraine des privilèges spéciaux pour la fabrication des cordes (4).

Une fois en possession d'un bel instrument, garni de bonnes cordes, l'amateur prenait de son trésor des soins jaloux et singuliers; lisez

(1) Mersenne, *Harmonie univ.* Traité des chants, pag. 439.

(2) *Mémoires* de Michel de Marolles, t. III, pag. 206.

(3) Nous renvoyons pour la double figure du luth et du théorbe à l'*Harmonie universelle*, du P. Mersenne, Traité des instruments à cordes, en rappelant que ces figures ont été reproduites, en proportions réduites, dans la *Correspondance de Const. Huygens*, et dans l'*Histoire de la musique*, de Henri Lavoix, pag. 131.

(4) *Inventaire-sommaire des Archives départementales. Meurthe et Moselle*, B 1346 et B 7379 (années 1613 et 1616).

plutôt les recommandations de l'anglais Thomas Mace pour l'entretien d'un luth ou d'un théorbe: « Vous ferez bien, si vous le « mettez de côté pendant le jour, de le placer dans un lit qui soit « en constant usage, entre les couvertures, mais jamais entre les « draps, parcequ'ils pourraient être moites. C'est là la plus sûre et « la meilleure place pour le conserver. Il y a beaucoup de grands « avantages à faire ainsi: vous empêchez vos cordes de se rompre; « vous conservez votre luth en bon ordre, de sorte que vous aurez « peu de dérangement dans son accord; il résonnera plus brillam- « ment et plus agréablement, et vous donnera beaucoup de plaisir « lorsque vous le toucherez; si vous avez une occasion extraordinaire « de mettre votre luth à un diapason plus élevé, vous pourrez le « faire sans accident, tandis qu'autrement vous ne sauriez y par- « venir sans mettre en danger votre instrument et vos cordes; ce « sera une grande sûreté pour votre luth, qui sera préservé du dé- « labrement; vous éviterez beaucoup de dégât en empêchant les « barres de se rompre, et la table de s'enfoncer: et ces six avan- « tages réunis doivent en produire un septième, qui est de faciliter « certainement beaucoup le jeu du luth et de le rendre plus dé- « licieux. Seulement, il ne faut pas être assez étourdi pour se jeter « sur le lit pendant que le luth y est, car j'ai vu quelques bons « luths abîmés par un tel coup... » (1).

Tels étaient l'universel emploi et la vogue sans bornes du luth, qu'on l'introduisait jusque dans l'église. Les historiens qui décrivent en détail les cérémonies publiques nous indiquent sa présence, aux jours solennels, dans les orchestres religieux. Le 20 octobre 1602, par exemple, pour fêter l'alliance des Suisses et du roi de France, Henri IV se rendit en l'église Notre-Dame de Paris, où fut exécutée à son entrée « une très bonne et excellente musique de voix, « d'orgue, luths et violes, qui dura un bon quart d'heure » (2). En 1633, un chanoine du Mans, faisant fondation d'un office annuel de Sainte-Cécile, prescrivit que le *Kyrie* et le *Gloria* fussent en

---

(1) Thomas Mace, *Musick's Monument*, 1676. Deuxième partie, Traité du luth.

(2) *Mémoires-journaux* de Pierre de l'Estoile, à la date du 20 octobre 1602.

musique, à trois chœurs jouant ou chantant alternativement: 1° l'orgue; 2° des violes, luths et autres instruments, assistés de quelque voix; 3° les vicaires, enfants de chœur, chantres et musiciens ordinaires de l'église du Mans (1). L'usage existait hors de France: Maugars parle de « quelques archiluths » entendus dans une chapelle de Rome en 1639, où ils jouaient « de certains airs de mesure de ballet, en se répondant les uns aux autres » (2). En Allemagne, dans le siècle précédent, l'on avait même vu, en de pauvres villages, un luth, touché par quelque sacristain, tenir lieu d'un orgue pour l'exécution de parties entières de la messe (3).

IX.

Pour mettre quelque clarté dans la nomenclature très fournie des luthistes français au XVIIe siècle, nous chercherons d'abord à reconstituer la liste de ceux que des fonctions officielles à la cour plaçaient surtout en évidence.

Le goût prononcé que Louis XIII manifesta souvent, et jusqu'au matin même de sa mort, pour la musique, avait été encouragé et préparé chez lui presque dès le berceau; avant qu'il eût atteint l'âge de trois ans, sa maison comprenait déjà un joueur de violon, Boileau, qui l'amusait par des airs à danser, et un joueur de luth, *Florent Indret*, « pour l'endormir » (4). Plus tard, ce musicien fut valet de chambre de la reine Anne d'Autriche, qu'il cessa de servir en 1630. Jusqu'en 1643, année de la mort de Louis XIII, nous trouvons son nom parmi ceux des « officiers qui estoient sur l'estat du Roy auparavant son advènement à la couronne, lesquels Sa Majesté veut estre employés et payés de leurs gages, et seront suprimez, leur deceds advenant, sans qu'ils puissent résigner ». Sa pension,

---

(1) Anjubault, *La Sainte-Cécile au Mans depuis 1633*, pag. 12. Le Mans, 1862.

(2) Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*, pag. 28, édit. Thoinan.

(3) G. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste*, pag. 12. Leipzig, 1893.

(4) *Journal de Jean Heroard*, 3 février 1604, tome I, pag. 62.

de 300 livres, lui fut maintenue sous le règne suivant: en 1657, on le classait encore à la suite des « gentilshommes de la manche » (1).

Jean Mesnager et *René Saman* étaient tous deux, en 1619, joueurs de luth de la chambre du roi, à 600 livres de gages; Saman possédait en même temps la charge de précepteur pour le luth des enfants de la chapelle de musique de S. M., pour le second semestre, avec 300 livres de gages (2). *François Richard*, qui tenait ce même emploi pendant le premier semestre, était de plus « maître pour le luth des enfants de la musique de la chambre du roi »; en 1631, il avait son fils en survivance; en 1634, il était au service particulier de la reine Anne d'Autriche, comme joueur de luth; quatre ans plus tard, il avait encore la charge de compositeur de la chambre du roi, dont son fils possédait la survivance (3). François Richard mourut à Paris, le 20 ou 21 octobre 1650 (4).

Gabriel Bataille, auteur de onze recueils d'airs de cour mis en tablature de luth, était maître de la musique de la reine Anne d'Autriche; il mourut le 17 décembre 1630, et eut pour successeur son fils, qui portait le même prénom; celui-ci quitta la cour en 1662, après la mort d'Anne d'Autriche, « sa bonne maistresse », et se fit ermite à Saint-Blandin, dans le diocèse de Meaux, où il mourut le 30 avril 1676 (5).

En 1633, la charge de maître de luth des enfants de la chapelle, pour le second semestre, précédemment possédée par René Saman, appartenait à *Jean Bruslet*, auparavant joueur de cornet (6). En 1638—1643, *Gabriel Caignet* le jeune a le titre de joueur de luth

(1) Bibl. nat. Ms. Clair. 837, pag. 3433 et 3721; Clair. 814, fol. 79; fr. 21, 479, fol. 232; État général des officiers domestiques et commensaux de la maison du roi, pag. 23. Paris, 1657.

(2) Bibl. nat. Ms. Clair. 808, pag. 104 et 116.

(3) Bibl. nat. Ms. Clair. 808, pag. 91 et 112; Clair, 814, fol. 69 et 70; fr. 10411; Arch. nat. Z1a, 486. — Nous avons cité, dans une note précédente, le titre des *Airs de cour* de François Richard, publiés en 1637.

(4) Herluison, *Actes d'état civil d'artistes musiciens*, pag. 15.

(5) Jal, *Dictionn. critique*, art. Bataille. — Th. Lhuillier, *Notes sur quelques artistes musiciens dans la Brie*, pag. 6. Meaux, 1870. — Nous avons cité plus haut les titres des recueils d'*Airs de cour* de G. Bataille père.

(6) Arch. nat. Z1a, 486.

de la chambre du roi, son homonyme, Gabriel Caignet l'aîné, étant joueur de viole (1). A la même époque apparaît *Pierre de Nyert*, excellent luthiste et chanteur, né à Bayonne en 1597, serviteur d'abord du duc d'Épernon et du duc de Mortemart, qui le fit entendre à Louis XIII pendant les journées passées devant les barricades de Suze, en 1629: le roi en fut si enchanté qu'il voulut se l'attacher et en fit un de ses « valets de garde-robe ». Nyert fut un des trois ou quatre musiciens que Louis XIII réunissait auprès de son lit, les derniers jours qui précédèrent sa mort, pour lui chanter au luth des « airs de dévotion ». Sous Louis XIV, il devint l'un des quatre valets de chambre ordinaires du roi, « couchant en icelle et ayant les clefs des coffres »; il mourut le 12 février 1682, âgé de 86 ans. Sa charge passa à son fils, puis à son petit-fils, qui n'avaient point hérité de son talent musical (2). Habile exécutant sur le luth, Pierre de Nyert était surtout estimé comme chanteur; mieux qu'aucun autre il savait manier

Le théorbe charmant qu'on ne vouloit entendre
Que dans une ruelle avec une voix tendre (3).

Ayant suivi en Italie dans une ambassade le maréchal de Créqui, il s'était au retour efforcé d' « ajuster la méthode italienne avec la françoise », à l'applaudissement « de tous les honnestes gens ».

D'Assoucy en 1648, La Fontaine en 1677 lui adressèrent des épîtres en vers. Constantin Huygens lui écrivait en 1670 pour le remercier d'un envoi de musique de chant et de luth et lui offrir quelques-unes de ses propres pièces (4).

---

(1) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, fol. 69 et fr. 21.479, fol. 226 v°.

(2) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, f. 193 et 457. — Jal, *Dictionnaire critique*, art. Nyert, pag. 921. — *Journal de Dangeau*, t. II, pag. 217 et t. VIII, pag. 249. — *Archives curieuses de l'hist. de France*, publ. par Cimber et Danjou, t. XX, pag. 431. — C'est de François de Nyert fils que parle Madame de Sévigné, le 12 octobre 1689.

(3) La Fontaine, *Épître à M. de Niert*, dans ses *Œuvres*, édit. des Grands écrivains de la France, t. IX, pag. 157.

(4) Maugars, *Responce à un curieux*, pag. 40, édit. Thoinan. — Lemaire et Lavoix, *Le chant*, pag. 326, 1881. — *Corresp. et œuvres musicales* de C. Huygens, pag. 54.

Louis de Mollier, qu'on appelait « le petit Molière », par la ressemblance de son nom avec celui de l'illustre auteur comique, était devenu joueur de luth du roi en 1650, par la mort de François Richard, dont il était survivancier depuis 1646. Il fut aussi « maître pour le luth » des enfants de la chapelle et de la chambre, partageant cette charge avec Pierre Chabanceau de La Barre, plus renommé comme claveciniste (1). Mollier mourut le 18 avril 1668 et eut pour successeur son gendre *Léonard Ithier*, qui était son survivancier depuis 1664, et qui ne disparut des registres qu'après 1715, année de la mort de Louis XIV (2).

François Pinel, en 1657, était désigné par le titre de « joueur de luth choisi pour enseigner Sa Majesté »; mais Louis XIV, avec raison peu soucieux de passer grand temps à des leçons de musique, et, le cas échéant, plus enclin à s'amuser d'une guitare que d'un luth, fit de Pinel un « ordinaire de la musique de la chambre pour le théorbe »; il conserva cet emploi jusqu'à 1671 (3). Quelques pièces de sa composition subsistent (4); d'autres, citées, n'ont pas été retrouvées (5). *Laurent Dupré*, qui le remplaça comme joueur de théorbe en 1671, figure en 1683 parmi les exécutants du concert des *Fontaines de Versailles*, donné dans les appartements du roi,

---

(1) Il était le frère du compositeur Joseph Chabanceau de La Barre, dit l'abbé de La Barre, parce qu'il était possesseur d'un bénéfice ecclésiastique, l'abbaye de St. Hilaire, à Carcassonne.

(2) Arch. nat. Z1a, 486. — Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 171, 254, 255; ms. fr. 11210. — État général des officiers domestiques, etc., pag. 90, 1657. — JAL, *Dictionnaire critique*, art. *Mollier*, pag. 876. — Lettres de Mme de Sévigné des 6 mars 1671 et 23 mai 1672. — Nous nous abstiendrons de dresser la liste des œuvres de Mollier, dont aucune n'appartient spécialement à la littérature du luth.

(3) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 255. — Etat général des domestiques, etc., pag. 153. 1657. — JAL, *Dictionn. crit.*, art. *théorbe*, pag. 1182.

(4) Un « Tombeau du roi d'Angleterre » dans le Ms. Vm7, 6214 de la Bibl. nat. — Une ou plusieurs pièces dans un ms. que M. Tappert a cité comme appartenant à une bibliothèque allemande, sans donner plus de détails (*Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, t. XIII (1886), pag. 141).

(5) Le Catalogue des livres de musique imprimés chez Etienne Roger d'Amsterdam (1707) annonçait un recueil de « Suittes pour le luth avec un violon ou flûte et une basse continue ad libitum, de la composition de Mrs Du Fau, L'Enclos, Pinel, Lulli, Bruyninghs, Le Fevre et autres habiles maîtres ».

et dont la musique avait été composée par La Lande (1); il vivait encore à Paris en 1692 (2). En assurant que Laurent Dupré était mort, âgé de 89 ans, le 25 mars 1680, Jal a probablement confondu deux individus du même nom (3): à l'appui de cette supposition nous pouvons remarquer que parmi les pièces connues sous le nom de Dupré, plusieurs portent la mention « Dupré d'Angleterre » (4).

Robert de Visée était à la fois joueur de guitare et de théorbe; un écrivain le mentionne à ces deux titres dès 1680 (5); la préface de son premier livre de guitare nous apprend qu'il était en 1682 attaché à la personne du Dauphin, et Dangeau le montre en 1686 en fonctions auprès du roi (6); trente ans plus tard, au lendemain de la mort de Louis XIV, il compte encore parmi les musiciens de la chambre du roi, avec 600 livres de gages, ayant son fils en survivance (7). Dans l'intervalle, il avait porté son théorbe ou sa guitare dans les concerts de la cour, dans les séances intimes des appartements de Madame de Maintenon, dans les fêtes de Sceaux chez la duchesse du Maine, dans les réunions brillantes qu'occasionnait un mariage dans la noblesse (8). Deux livres de pièces de guitare, un livre de pièces de théorbe, tous imprimés en notation usuelle, et non pas en tablature, et quelques morceaux recueillis en copie par

---

(1) Le ms. de cet ouvrage, copié par Philidor, est au Conservatoire de Paris: voy. WECKERLIN, *Catal. de la réserve*, 1885, pag. 356.

(2) *Le livre commode des adresses de Paris pour 1692*, par ABRAHAM DU PRADEL, publ. par Ed. Fournier, t. I, pag. 210.

(3) JAL, *Dictionn. critique*, art. *théorbe*, pag. 1182.

(4) Ce sont le *Tombeau* de Du Faux, une courante, une sarabande, une gavotte, dans le ms. Milleran, à la Bibl. du Conserv. de Paris. — Quatre autres pièces portent simplement le nom de Dupré dans le ms. Vm7. 6211 de la Bibl. nat.

(5) *Lettre de M. Le Gallois à Melle Regnault de Solier touchant la musique*, pag. 62. Paris, 1680.

(6) *Journal de Dangeau*, édit. Soulié et Dussieux, t. I, pag. 332.

(7) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 499.

(8) *Journal de Dangeau*, t. IX, pag. 332 et t. X, pag. 161 et 428. — *Mercure de France*, pag. 229, mai 1710. — *Lettres de Mme de Sévigné*, édit. Sacy, t. IX, pag. 189.

un de ses élèves, peuvent justifier le renom de Robert de Visée comme virtuose-compositeur (1).

Dans un rang secondaire se tenaient *Nicolas Martineau*, sieur de Bignons « maistre à jouer du luth de Mgr le Dauphin », en 1671 (2), et *Pierre Hedouin*, placé en 1657 dans les Écuries, pour s'occuper de l'éducation des pages (3). Un joueur de luth était partie obligée du luxe qu'affichaient les hauts personnages: le grand prieur de Vendome entretenait à ce titre un flamand nommé *Vanbroc*, attaché plus tard, en 1635, au comte de Soissons (4); *Jean Le Messager* était luthiste de l'écurie du duc d'Orléans, en 1669 (5). Charles IV, duc de Lorraine, avait en 1630 à son service cinq joueurs de luth, de théorbe et de basse de viole (6); en 1631, l'un de ses musiciens était le luthiste *Vignon* que Mersenne désigne comme un de plus excellents virtuoses de son temps (7).

X.

La diffusion croissante de la culture musicale eut bientôt pour effet d'étendre très loin au delà du noyau formé par la maison du roi, le nombre des virtuoses et des compositeurs qui s'adressaient directement au public, et qui cherchaient, pour atteindre la gloire ou la fortune, une voie différente de celle qui consistait à remplir

---

(1) *Livre de Guittare, dédié au Roy, composé par Robert de Visée*, etc. (Achevé d'imprimer le 25 juillet 1682). — *Livre de pièces pour la Guitarre, dédié au Roy*, etc. (Achevé d'imprimer le 8 mars 1686). Tous deux à la Bibl. nat. — *Pièces de théorbe et de luth, mises en partition, dessus et basse, composées par M. de Visée, ordinaire de la musique de la chambre du Roy*, etc., Paris, 1716 (Bibl. de la ville de Besançon). — Pièces copiées dans les deux volumes mss. de Vaudry de Saizenay (Bibl. de Besançon), dont il sera parlé plus loin.

(2) Bibl. nat. Ms. fr. 7835, pièce n° 58.

(3) Estat général des officiers domestiques, etc., pag. 153. 1657.

(4) *Mémoires* du cardinal de Retz, édit. Hachette, t. I, pag. 116.

(5) *État de la France*, par N. Besongne, pag. 435. 1669.

(6) Jacquot, *La musique en Lorraine*, pag. 99.

(7) *Inventaire-Sommaire des Archives départ. Meurthe et Moselle*, B 1485. — Mersenne, *Harmonie universelle*. Traité des instruments à cordes, pag. 92.

auprès du souverain des fonctions « domestiques ». C'est dans la liste abondante des musiciens ainsi dégagés de toute attache officielle, que nous allons rencontrer quelques uns des plus brillants représentants de la musique de luth en France au XVII[e] siècle.

Le P. Mersenne, en 1636, tenait les sieurs Gaultier, L'Enclos et Marandé, pour « les plus excellens joueurs de luth qui vivent maintenant », et leur adjoignait « ceux qui composent de la tablature pour cet instrument, comme Mezangeau, Vincent, etc. » (1). Dans une autre partie de son livre, il fait l'éloge de Basset « dont je décrirois, dit-il, la louange et les vertus, si sa modestie ne m'en empeschoit, et si elles n'estoient assez cogneües dans Paris, où il enseigne ». C'est à lui qu'il demande de rédiger le petit traité de « l'Art de toucher le luth », qu'il insère dans son gros livre (2). Plus loin, il donne pour exemples notés, après la courante de Ballard, trois allemandes de Mezangeau, de Chancy et du même Basset (3); il énumère encore, à titre d'excellents luthistes « les sieurs L'Enclos, Gautier, Blanc-rocher, Merville et le Vignon » (4).

Le onzième discours de l'abbé de Marolles, écrit en 1657, et qui a pour sujet « l'excellence de la ville de Paris », renferme sur les musiciens un assez long passage où l'auteur dit avoir « ouï toucher admirablement le luth » par Mezangeau, Le Bret, Gaultier, Marandé, Blancrocher et Des Forges (5). — Quelques-uns des mêmes noms reparaissent en 1680 sous la plume de Le Gallois: « On a vu pour le luth les deux Gautiers, Hemon, Blancrocher, Du But le père,

---

(1) Le P. Mersenne, *Harmonie universelle.* Première préface générale au lecteur.

(2) Mersenne, *Idem,* Traité des instruments à cordes, pag. 76. Des extraits étendus de la méthode de Basset ont été reproduits par MM. Jonckbloet et Land dans l'introduction de leur édition de la *Correspondance* de Huygens, pag. cclxxj et suiv.

(3) Mersenne, pag. 86 et suiv. — Chancy, si l'on en croit Fétis, était plutôt joueur de mandore; Mersenne, en effet, pag. 93, donne de lui une allemande pour la mandore. Mais François Chancy était avant tout chanteur et compositeur d'œuvres vocales, que Fétis n'a pas connues.

(4) Mersenne, *Idem,* pag. 92.

(5) *Mémoires* de Michel de Marolles, 2[e] édit., 1755, t. III, pag. 208. — Ce discours a été réédité en 1879 per M. l'abbé V. Dufour dans sa *Collection des anciennes descriptions de Paris.*

Porion; et on y voit maintenant M. Du But le fils, M. Mouton, M. de Solera, M. Galot, et quelques autres encore.... MM. Le Moine, Pinel, de Visé, Hurel pour le théorbe » (1).

Une double liste de « maîtres pour le luth » et de « maîtres pour le théorbe », fournie en 1691 et 1692 par le *Livre commode des adresses de Paris*, peut servir à prouver la prépondérance du théorbe. En effet, l'auteur ne mentionne pour le luth en 1691 que quatre professeurs: Mouton, Du Buc (Du But le fils), Gallot et Jacquesson; ces deux derniers ont disparu de l'édition de 1692, sans être remplacés; mais les théorbistes sont au nombre de huit: Dupré et de La Barre, musiciens du roi, Pinel, Le Moyne, Aubin, Poussilac ou Poussilot, en même temps maître de guitare, Lavaux et Hurel. — De Visée est rangé parmi les « maîtres pour la guitare » (2). La renommée de quelques-uns de ces artistes avait passé les frontières de France: Philippe Frantz Le Sage de Richée, dans la préface du livre de luth qu'il publia en Allemagne en 1695, annonce que ses pièces ont été composées « d'après les règles de célèbres maîtres, Messieurs Du Faut, Gautier et Mouton »; il se vante d'avoir entendu ce dernier, et d'avoir « eu le bonheur d'être son élève » (3). Ernest-Gottlieb Baron connaissait Mouton, Gallot, Gaultier, Du Faut, mais d'une façon très imparfaite, puisqu'il croyait que les Français « n'avaient pas composé grand' chose pour le luth » (4). Son erreur s'explique par l'époque tardive où il écrivait: le luth, vers 1727, était à la veille d'une disparition totale; tout le répertoire du XVI[e] et de la première moitié du XVII[e] siècle était abandonné, et les auteurs français, depuis 1650, n'imprimaient plus guère leurs livres de ta-

---

(1) *Lettre de M. Le Gallois à M[elle] Regnault de Solier touchant la musique*, pag. 62. 1680.

(2) Abraham du Pradel, *Le livre commode des adresses de Paris pour 1692*, publ. par E. Fournier, t. I, pag. 210, 211. Paris, 1878.

(3) Voy. l'étude de M. Hugo Riemann sur Le Sage de Richée, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXI, 1889, pag. 10 et suiv. Ce musicien, certainement français d'origine, mais fixé à l'étranger, doit rester, ainsi que Nicolas Vallet et Jacques de Saint-Luc, en dehors du cadre déjà trop vaste de nos recherches.

(4) E.-G. Baron, *Historisch, theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, etc., pag. 3 et 85. Nuremberg, 1727.

blature: c'est par des manuscrits qu' une grande partie de leurs œuvres nous a été transmise. Un catalogue abrégé de ceux de ces manuscrits que nous avons consultés, ou dont l'existence nous a été signalée en dehors de notre portée, donnera une indispensable garantie d'exactitude à ces notes, et sera sans doute secourable à ceux de nos confrères que tenterait la poursuite de la même étude.

Bibliothèque Nationale de Paris: Manuscrit Vm 7, 370, formé par Sébastien de Brossard et intitulé « Pièces de luth recueillies et écrites à Caen et autres lieux, ès années 1672, 1673, etc. ». — Pièces de Gautier, le vieux Gautier, Du But, Émond (Hémon), Bocquet, La Baulle, Gallot et anonymes (1).

Manuscrit Vm 7, 6211 (ancienne cote Vm 2659), sans titre, de la même époque et de plusieurs écritures, ayant appartenu à Séb. de Brossard. — Pièces de Gautier, le vieux Gautier, Gautier de Paris, Gautier de Lyon, Du But, Dupré, Lamare le Bras, Vincent et Mezangeau.

Manuscrit Vm 7, 6212 (anc. cote Vm 2660), de plusieurs écritures, portant la signature de « Marguerite Monin » avec la date 1664, et de « Madame Falconet », auxquelles il a appartenu. — Pièces de Béthune le cadet, Gaultier, Gaultier le vieux, Du But, Dancery et anonymes.

Manuscrit Vm 7, 6213 (anc. cote Vm 2660, 2), sans titre, de la même époque. Pièces anonymes.

Manuscrit Vm 7, 6214 (anc. cote Vm 2660, 3), de très petit format, ayant appartenu à Séb. de Brossard. — Pièces de Bocquet, Gautier, le vieux Gautier, Enricj, Pinel, Du Faux, et anonymes.

Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris: Manuscrit de Béthune, provenant du luthiste de ce nom et contenant presque uniquement ses propres compositions, avec quelques pièces de Gumprecht, Vignon, et Strobel, de Strasbourg. Ce manuscrit est daté de 1681.

Manuscrit Milleran, petit volume portant sur la reliure le titre: « Livre de Lut de M. Milleran, Interprète du Roy » et provenant

(1) Voy. notre étude sur *Sébastien de Brossard, prêtre, compositeur, écrivain et bibliophile* (extr. du t. XXIII des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*). Paris, 1896.

du grammairien René Milleran, qui l'écrivit, à la fin du XVIIe siècle, avec des encres de plusieurs couleurs et des ornements à la plume et au pinceau. — Pièces de Mouton, Dupré d'Angleterre, Gautier, Gautier le vieux, Gallot de Paris, le vieux Gallot d'Angers, Émond (Hémon), de Launay le père, Bocquet et anonymes (1). — L'importance de ce manuscrit ne résulte pas seulemeut de son riche contenu musical, mais encore de la présence, dans les feuillets préliminaires, d'une fort longue et intéressante liste des « principaux maîtres » de luth, dressée par Milleran, et que nous reproduisons textuellement: « L'illustre M. Mouton. — M. Gautier sieur de Neve « et Gautiers de Paris et d' Angleterre. — MM. Gallots les deux « frères. — M. Gallot le jeune fils de M. le vieux Gallot d'Angers. « — M. Du Faux. — M. Boquet. — MM. Du But le père et les « deux fils. — M. Mesangeau. — M. Jasseve. — M. Merville. — « M. de Blanc Rocher. — M. Pinel. — M. Edmond. — M. Vignon. « — M. Le Feure. — M. de Launay le père. — M. Porion. — « M. Jacson. — M. d'Espon. — MM. Bechons les deux frères. — « M. Caron. — M. La Baule. — M. Solerat. — M. Bourgsaisi. — « M. Dupré d'Angleterre. — M. Strobel de Strasbourg. — M. Niver. « — M. Raveneau. — M. Berens. — M. Chevalier. — M. Reusener « de Brandenbourg. — M. Otto. — M. Eards. — M. Comprecht de « Strasbourg. — M. Kremberg de Varsovie, musicien de l'électeur « de Saxe ».

Bibliothèque de la ville de Besançon: Deux manuscrits exécutés à Paris en 1699 par Étienne Vaudry de Saizenay, élève de Visée et de Jaquesson. — Pièces de luth et de théorbe de Visée, Jaquesson, Gautier le vieux et le jeune, Hotman, Du But le jeune et le vieux, La Barre, Pinel, Strobel, Gallot le vieux, Aymond (Hémon), Comte

---

(1) René Milleran, savant grammairien, esprit singulier, porté aux innovations orthographiques bizarres, aux facéties, aux petits vers, professait à Paris les langues allemande et anglaise, dans les dernières années du XVIIe siècle et les premières du XVIIIe. Voyez, pour sa biographie et pour le catalogue de ses œuvres littéraires, la notice que lui a consacrée C. Port dans la *Nouvelle Biographie générale Didot,* t. XXXV, pag. 527. — Son manuscrit de luth a été décrit sommairement par M. Weckerlin (*Bibliothèque du Conservatoire, catalogue de la réserve*, pag. 485), qui lui a assigné une date, à notre avis, trop moderne.

de Logi, Hardelle, Le Moyne, Mouton, Du Faux, Henry, Dupré et d'Olivet.

Bibliothèque royale de Berlin: « La Rhétorique des Dieux », splendide manuscrit, orné de dessins à la plume, provenant de la collection Hamilton. Les pièces qu'il contient forment l'œuvre principale de Denis Gaultier, et ont été publiées, avec une étude historique, par M. Oscar Fleischer, dans un travail sur lequel nous aurons à revenir (1).

M. Tappert, dans un article précisément consacré à cette publication (2), dit avoir eu entre les mains un manuscrit de luth appartenant à une bibliothèque allemande qu'il n'a pas désignée, et contenant des pièces de Gautier, Gautier d'Angleterre, Gautier de Paris, Pinel, Merville, Du Faut, Mezangeau et Rosette (3).

Les visiteurs de l'exposition de la musique et du théâtre, à Vienne, en 1892, ont pu voir quatre manuscrits français de musique de luth du XVIIe siècle, désignés ainsi au catalogue (4):

N. 98. Manuscrit appartenant à M. Max Kalbeck, de Vienne; pièces de Galilei, Perichon, Mesangeau, Gautier, Ballard, Lepin, et anonymes.

N. 101. Manuscrit appartenant à M. C. Stiehl, de Lubeck. On y trouve un morceau de Gautier.

N. 102 et 103. Manuscrits appartenant à la bibliothèque du monastère de Krems. — Pièces de Gaultier, Du Faut, et de luthistes allemands.

XI.

De cette école considérable de plus de cinquante luthistes, cités dans les nomenclatures qui précèdent, ou représentés dans les manuscrits par quelques compositions, la plupart ne nous sont pas au-

---

(1) Oscar Fleischer, *Denis Gaultier* (extrait de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. II), in-8°. Leipzig, 1886.

(2) *Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, t. XIII, pag. 180, 1886.

(3) M. Tappert parle aussi d'un manuscrit en sa possession, contenant des pièces de Du Faut.

(4) *Fach-Katalog der musik-historischen Abtheilung*, etc., pag. 158 et suiv.

trement connus, et sur plusieurs nous ne possédons, en fait de renseignements biographiques, que des indices pouvant tout au plus servir de pierre d'attente pour de futures études.

D'une lettre de Huygens il résulte, par exemple, que *Du Faut* se trouvait en Angleterre en 1669 (1); son « Tombeau », composé par Dupré, est dans le manuscrit Milleran.

Le premier des trois *Gallot* s'en alla mourir à Wilna, en 1647, au service du roi de Pologne Wladislas IV (2). Il faut le regarder sans doute comme l'auteur du « ballet polonais » que renferme le manuscrit Milleran, et dans ce cas l'identifier avec « le vieux Gallot d'Angers » dont ce recueil contient encore un canon et une courante dite « la Gallotte ». Son frère, « le vieux Gallot de Paris », laissa une pièce célèbre, « la Lucrèce ». Son fils, Gallot le jeune, auteur de « l'Eternelle », revenait en 1683 d'un « long voyage », qui avait « privé Paris des concerts qu'il donnoit tous les samedis ». Lorsque les ambassadeurs de Siam vinrent en France, en 1687, et que chacun s'ingénia à les initier aux coutumes d'Europe, Gallot imagina de les inviter à l'un de ses concerts, et les régala « dans un lieu fort propre, et fort éclairé », d'une série de morceaux variés, à la suite desquels il « joua seul du luth », et se fit grandement louer par ses auditeurs asiatiques (3).

Hurel n'était pas seulement théorbiste, mais en même temps « maître à chanter » et compositeur d' « Airs sérieux et à boire ». Il écrivit en 1690 les morceaux de musique de la comédie de Dancourt, *l'Eté des coquettes*, pour le Théâtre français (4).

L'Enclos, petit gentilhomme, fut probablement un amateur dont le talent reconnu dépassait le niveau moyen; il composait, puisque le Catalogue d'Étienne Roger, de 1707, le désigne comme un des auteurs des « Suittes pour le luth avec un violon ou flûte et une basse continue ad libitum ». L'Enclos mourut en 1649 (5), laissant

---

(1) *Correspondance* de C. Huygens, pag. 48.

(2) Sowinski, *Les musiciens polonais*, pag. 207. Paris, 1857.

(3) *Mercure de France*, pag. 248, janvier 1683, et pag. 275, janvier 1687.

(4) *Meslanges d'airs serieux et à boire*, etc. Paris, 1687 (Bibl. nat.). — *Mercure de France*, pag. 105, juillet 1691. — Bonnassies, *La musique à la Comédie française*, pag. 22, Paris, 1874.

(5) Nuitter & Thoinan, *Les origines de l'Opéra français*, pag. 212 en note.

une fille célèbre, la belle Ninon, comme lui musicienne et luthiste habile. Le « Tombeau » du sieur de L'Enclos fut composé par Denis Gaultier: rien n'était plus à la mode que ces morceaux plus ou moins funèbres, que tour à tour chaque luthiste dédiait aux mânes d'un de ses confrères; — celui de *Mezangeau* ayant été écrit par Ennemond Gaultier, qui mourut lui-même en 1653, l'on se trouve par ce fait en possession d'un point de repère pour le décès de Mezangeau.

Vincent, avec lequel Huygens correspondait en 1636 pour le remercier du présent d'un luth, et que Mersenne citait parmi les musiciens « qui enseignent tant à chanter qu'à composer », Vincent collaborait aux ballets de la cour sous Louis XIII. Gantez, en 1643, le nomme « un des plus fameux et affamez maistres de Paris », et le dit au service du duc d'Angoulême; en 1650, il fait partie du groupe de musiciens qui se réunissaient chez La Barre, organiste du roi, pour des concerts spirituels (1).

Mais de tous les luthistes français du XVII[e] siècle, les plus célèbres furent les Gaultier. Il suffit d'avoir effleuré seulement l'histoire de notre art national à cette époque pour avoir rencontré leur nom et quelques-uns de leurs ouvrages. L'acquisition par la bibliothèque royale de Berlin, du manuscrit de la collection Hamilton intitulé *la Rhétorique des Dieux*, contenant soixante-deux pièces de luth de Denis Gaultier, et orné de peintures et de dessins de Claude Ballin, Nanteuil, Abraham Bosse et Eustache Lesueur, a été pour M. Fleischer l'occasion d'un travail considérable, qui lui a servi de début dans la carrière de littérateur musical (2). Nous regrettons d'avoir à contredire, sous le rapport historique, plusieurs parties de cet écrit déjà vivement critiqué, au point de vue technique, par M. W. Tappert (3). Avec une ardeur et une confiance toutes juvé-

(1) *Correspondance* de Huygens, pag. 4. — Mersenne, *Harmonie univ.*, première préface générale. — Gantez, *L'entretien des musiciens*, pag. 119, édit. Thoinan. — Préface des psaumes de Jacques de Gouy, citée par Vander Straeten, dans sa notice sur J. de Gouy, pag. 26.

(2) Oscar Fleischer, *Denis Gaultier* (extrait de la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*), t. II, pag. 1 à 180. Leipzig, 1886.

(3) Wilhelm Tappert, *Zur Geschichte der französischen Lautentabulatur*, dans l'*Allgemeine Deutsche Musikzeitung* du 2 avril 1886, t. XIII, pag. 140 et suiv.

niles, M. Fleischer s'attaquait à l'un des sujets les plus embrouillés qu'auteur pût choisir. Imprimés et manuscrits lui présentaient en foule des compositions pour le luth, signées tantôt Gaultier ou Gautier, tout court, tantôt Gaultier le vieux, Gaultier le jeune, Gautier de Paris, de Lyon, de Marseille, d'Orléans, d'Angleterre; les écrivains chez lesquels il pouvait chercher des renseignements ajoutaient à cette confusion celle des prénoms Denis, Ennemond, Jacques, Pierre; de lecture en lecture, d'hypothèse en hypothèse, le jeune et laborieux érudit crut pouvoir se diriger sûrement dans ce dédale étranger. Ses méprises sont faites pour servir de leçon à ses successeurs et les retenir dans les bornes d'une sage prudence, chaque fois qu'en l'absence de documents précis, ils seraient tentés à leur tour de formuler des déductions trop hardies.

Celui de tous les Gaultier que Mersenne appelait en 1636 « un des plus excellents joueurs de luth qui vivent maintenant », celui dont le *Mercure* de 1678 parlait en disant: « M. Dessansonnières s'attache à rendre l'ame à tous les ouvrages de feu M. Gautier, de Lyon » (1), — celui que les manuscrits désignent comme « le vieux Gaultier », était *Ennemond Gaultier*, valet de chambre de la reine Marie de Médicis jusqu'à 1621 (2), plus tard choisi par la reine Anne d'Autriche pour lui enseigner à jouer du luth, qui devint, par cette faveur, le professeur à la mode et compta parmi ses élèves de haut rang jusqu'au cardinal de Richelieu. Le prénom d'Ennemond, qu'il portait, était très répandu dans la province du Dauphiné et tout le pays lyonnais: aussi bien cette région était-elle le lieu d'origine du virtuose, qui se retira au village de Villette, près Vienne, en Dauphiné, et y mourut en 1653 (3).

Jacques Gaultier ou Gautier, qui ne doit pas être confondu avec Ennemond Gaultier, dit le vieux, habitait Londres en 1647 « depuis

---

(1) *Mercure de France*, mars 1678.

(2) Bibl. nat. Ms. Clair. 837, pag. 3375.

(3) Cette date a été donnée par Ernest Thoinan dans une note du volume publié par lui en collaboration avec M. Nuitter, *Les origines de l'Opéra français*, pag. 211, 212. — Thoinan avait projeté une histoire de la musique de luth en France, dont il nous avait parlé au moment de la publication de M. Fleischer. Nous ignorons ce qu'ont pu devenir, après sa mort, les matériaux qu'il avait réunis.

trente ans passés », comme luthiste du roi d'Angleterre, et correspondait avec Huygens pour l'achat d'un instrument et l'envoi de compositions dont aucune ne nous paraît pouvoir être reconnue dans les manuscrits.

Denis Gaultier, dit le jeune Gaultier, neveu ou cousin d'Ennemond, était âgé de soixante-et-quinze ans, lorsqu'il mourut à Paris, à la fin de janvier 1672 (1). Il est l'auteur de toutes les pièces désignées sous les noms du jeune Gaultier, de Gaultier de Paris, ou de Gaultier sans qualification. La bibliothèque Nationale de Paris possède le recueil gravé intitulé: *Pièces de luth de Denis Gaultier sur trois différents modes nouveaux* (2); la bibliothèque royale de Berlin possède depuis 1882 son manuscrit intitulé *la Rhétorique des Dieux*, précieux volume orné, nous l'avons dit, de dessins de maîtres, dont le premier fait défaut; il contenait, d'après la préface explicative, « les portraits d'Anne de Chambré et de Damoiselle Geneviefve Benoist sa femme », exécutés par Nanteuil. La seconde planche, dessinée par Nanteuil, d'après Eustache Le Sueur, représente « Apollon dans le ciel tenant sa lyre, Minerve lui présentant de la main droite, sur une espèce de bouclier, le portrait de la Damoiselle Anne de Chambré, supporté par l'amour de la vertu, et sur le bras gauche de cette Déesse, un bouclier où le sieur Gaultier l'Illustre est représenté » (3).

L'absence de la première planche, l'imparfaite connaissance de quelques nuances subtiles du langage français, et la difficulté de se renseigner sur la famille de Chambré, ont conduit M. Fleischer aux plus bizarres conclusions. D'après lui, les deux portraits perdus doivent avoir été ceux d'une demoiselle Anne de Chambré et d'une demoiselle Geneviève Benoist, sa femme..... de *chambre* (4). La réunion dans la seconde planche, des portraits de la demoiselle Anne de

---

(1) *Mercure galant*, pag. 167, 1672.

(2) Paris, l'auteur, s. d., in-8° obl. de 84 pages.

(3) Des reproductions photographiques de toutes les planches contenues dans le manuscrit accompagnent le travail de M. Fleischer.

(4) Pour appuyer cette supposition, l'écrivain allemand se base, entre autres, sur ce que, 1° « il serait surprenant que l'on désignât une femme mariée par son nom de fille », et 2° « en français le mot femme est encore moins qu'en

Chambré et de Denis Gaultier lui fait regarder comme certain le mariage du luthiste avec une jeune fille noble de ce nom.

Nous n'interprétons ainsi ni les portraits ni les textes du manuscrit de Berlin. Sans pousser bien loin les recherches, il nous sera facile de prouver par documents authentiques que le sieur de Chambré, qui avait exercé de hautes fonctions aux colonies (ce qui explique la présence de deux ancres de navire dans ses armoiries placées à la fin du manuscrit), était bien l'époux de Geneviève Benoist: « Du 3 février 1672, Prise d'habit de la sœur Françoise de Chambré, fille de M. de Chambré autrefois viceroi des îles de la Martinique, et de Geneviève Benoist, née à Paris », etc. (1). Le prénom *Anne* se donnait indifféremment en ce temps à des individus des deux sexes, et rien ne s'oppose à ce qu'il ait été porté à la fois par Chambré et par une de ses filles. Si nous lisons attentivement le très médiocre sonnet, signé Harault, qui suit, dans le manuscrit de Berlin, le double portrait de Gaultier et de la « damoiselle Anne de Chambré », nous n'y découvrirons pas la moindre allusion au mariage de ces deux personnages, mais une mention très claire des leçons de luth données à la jeune fille par l'artiste; le « poète » nous dit qu'Apollon fut

attiré par l'air harmonieux
Du luth de cette Nymphe, il descendit des cieux.
Empruntant de Gaultier l'habit et le visage,

Il luy montre à pincer de cent belles façons,
Et pour éterniser ses divines leçons
Consacre à son honneur ce précieux ouvrage (2).

---

allemand l'appellation convenant à une dame mariée de haut rang ». Ce sont de ces nuances de langage qu'il est fort pardonnable à un étranger d'ignorer, mais qu'il devient utile de préciser quand leur interprétation amène des erreurs de fait: 1° en France, la femme a beau porter depuis le jour de son mariage le nom de son mari, elle n'en conserve pas moins pour tous les actes légaux et quantité de cas privés, son nom patronymique originel; 2° la différence entre les locutions *sa femme* et *sa dame*, n'est réglée que par l'usage, et tout dépend du milieu social où M. Fleischer s'est renseigné: l'ouvrier, le tout petit bourgeois, croient poli de dire *sa dame;* l'homme du monde, en les imitant, trahirait un manque d'éducation.

(1) Bibl. nat. Ms. fr. 3616 (papiers de M. de La Rochebilière, n° 1765).

(2) Fleischer, pag. 91. — La ponctuation du manuscrit a-t-elle été exactement reproduite par l'écrivain allemand? Nous nous permettons d'en douter, et de rétablir ici les points et les virgules selon le sens des vers.

Rien n'est plus simple ni plus clair: Denis Gaultier, vraisemblablement protégé par Chambré et chargé d'enseigner le luth à l'une de ses filles, fit faire « pour éterniser ses divines leçons », un splendide recueil de ses œuvres, et l'offrit à son élève (1). M. Fleischer s'est basé sur les dates connues de la biographie du peintre Nanteuil pour fixer aux environs de 1650 l'époque de l'exécution du manuscrit; la présence, dans le volume, des trois pièces intitulées « Tombeau du sieur Lenclos, — la Consolation des amis du sieur Lenclos, — leur résolution sur sa mort », ne permettraient pas de reculer l'ouvrage avant 1649, année du décès du gentilhomme musicien; mais d'autres indices nous obligent de lui assigner une date sensiblement postérieure: ce fut seulement en 1664 que Chambré s'embarqua pour les Antilles, avec le titre d' « Intendant général de la Compagnie des Indes Occidentales »; il prit part à la conquête et à l'organisation de la Martinique, d'où il revint au commencement de 1669 (2). Le manuscrit orné de ses armes coloniales ne doit avoir été exécuté que pendant ou après ses fonctions aux Antilles, entre 1664, époque de son départ, et 1672, date de la mort de Denis Gaultier.

Les soixante-neuf pièces de luth de cet « illustre », publiées en notation moderne par M. Fleischer, nous dispensent de donner aucun échantillon ni aucun commentaire de son talent de compositeur. Les biographes qui lui ont donné Marseille pour patrie n'ont rien avancé que de très vraisemblable; une faconde toute méridionale caractérise les légendes dont il accompagne ses pièces. La première, intitulée « la Dédicace », est annoncée en ces termes: « Par ce discours cé-
« leste l'illustre Gaultier exprime très parfaitement sa reconnoissance
« envers les Dieux, pour la Science dont ils l'ont doué, et leur dédie
« avec tout le respect possible et sa personne et ses œuvres ». La quinzième, consacrée par l'auteur à la mémoire de sa femme, est

---

(1) Il nous est impossible de voir, ainsi que M. Fleischer, les initiales D. G. jointes à celles A. C. dans le monogramme placé sur la reliure, et dont il donne un fac-simile.

(2) Il y a de grands détails sur les fonctions de Chambré aux Antilles dans les tomes III et IV de l'*Histoire générale des Antilles*, du R. P. Du Tertre, in-4°, Paris, 1667 et suiv., et dans l'*Histoire de la Martinique*, par Sidney Daney, t. II, pag. 7 et suiv., et pag. 194 et suiv. Fort-Royal, 1846.

précédée de ce texte amphigourique: « Tombeau de Mademoiselle « Gaultier (1). — L'illustre Gaultier favorisé des Dieux du suprême « pouvoir d'animer les corps sans ame, fait chanter à son Luth la « triste et lamentable séparation de la moitié de soy mesme, luy fait « descrire le Tombeau qu'il luy a élevé dans la plus noble partie « de l'autre moitié qui lui restoit, et luy raconte comme, à l'imi- « tation du Fénix, il s'est redonné la vie en immortalisant cette moitié « mortelle ». — Jamais précieuse n'a su mieux entortiller ses phrases ; jamais Gascon de comédie n'a dépassé ces vantardises.

Pierre Gaultier, d'Orléans, était à Rome en 1638. Vander Straeten a signalé le premier son recueil d'œuvres pour le luth (2). Non-seulement ce musicien ne doit pas être confondu avec Ennemond, Jacques et Denis Gaultier, mais encore il est probable qu'il n'était parent d'aucun d'eux. Comme tous les noms patronymiques tirés de prénoms, celui de Gaultier, Gautier ou Gauthier, a été de tous temps et dans toutes les parties de la France porté simultanément par des individus que ne rapprochait aucun lien familial (3).

Charles Mouton succéda à Denis Gaultier dans la faveur publique. Né en 1626, il est cité comme habitant Paris, en 1678-1692 (4). Son portrait, peint en 1690 par De Troy, — Mouton ayant soixante-quatre ans, — fut gravé par Edelinck, en reconnaissance des leçons de luth que le musicien avait données sans rétribution à sa fille (5). Mouton est figuré assis, les jambes croisées, vêtu d'un habit à ganses

---

(1) Toujours pour les lecteurs non français, nous rappellerons que la qualification de *Mademoiselle* se donnait autrefois aux femmes mariées de la bourgeoisie.

(2) VANDER STRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, t. II, pag. 358. — *Œuvres de Pierre Gaultier, orléanois, dédiées à Mgr. le duc de Crumau et prince d'Eggenberg*, etc. Rome, 1638 (Bibl. roy. de Bruxelles).

(3) Pour cette raison, et jusqu'à preuve contraire, nous ne croyons pas à l'identité, admise par M. Fleischer, du luthiste Denis Gaultier avec un personnage de même nom, lieutenant-général au bailliage et comté de Beauvaisis en 1656.

(4) WECKERLIN, *Bibliothèque du Conservatoire, Catalogue de la réserve*, pag. 485. – LE GALLOIS, *Lettre à Melle Regnault de Solier*, etc. — DU PRADEL, *Le livre commode des adresses de Paris*, t. I, pag. 211, édit. Fournier.

(5) MARIETTE, *Abecedario*. — E. Vander Straeten a donné, dans le *Guide musical* du 21 janvier 1894, une notice sur ce portrait et sur les cinq états de la gravure d'Edelinck.

et à dentelles, coiffé d'une grande perruque; il tient un instrument dont le graveur s'est attaché à reproduire minutieusement tous les détails visibles de facture.

Le manuscrit Milleran contient de Mouton vingt-quatre morceaux avec ou sans « double » ou deuxième partie; quelques-uns sont des transcriptions de fragments empruntés à des opéras français de Lully: *Bellérophon*, *Psyché*, *Proserpine*, *Isis*, etc. Tout en recourant bien moins que dans le siècle précédent à ce genre de travail, les luthistes ne l'avaient donc pas totalement abandonné. Un catalogue du libraire Étienne Roger, d'Amsterdam, imprimé en 1716 et cité par Vander Straeten, annonçait comme mis en vente chez cet éditeur quatre livres de « Pièces de luth de M. Mouton », le premier « contenant aussi des instructions sur cet instrument ». L'un ou l'autre de ces quatre volumes était probablement la contrefaçon du livre que M. A. Lindgren, de Stockholm, a découvert et décrit: *Pièces de luth sur différents modes, composées par Monsieur Mouton. Le livre se vend à Paris, chez l'auteur, rue Saint-André des Arts, proche l'hostel du Lion, avec privilège du Roy* (1). Nos lecteurs voudront bien, pour juger du talent de Mouton, se reporter aux sept jolies petites pièces qu'a transcrites et publiées notre confrère suédois, à la suite de son article sur ce rarissime volume.

XII.

Les deux caractères principaux de la musique de luth, telle que nous apprenons à la connaître par les œuvres de ces musiciens, sont la recherche de l'expression pittoresque ou pathétique, et l'abus de l'ornementation mélodique. Les transcriptions littérales de pièces originairement destinées aux voix ou à d'autres instruments sont si rares qu'on peut les dire presque abandonnées: les formes scolastiques de la « fantaisie » fuguée ou recherchée restent à peu près ignorées

---

(1) *Ein Lautenbuch von Mouton*, article de M. Lindgren, dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXIII, pag. 4 et suiv., 1891. — Le livre a figuré à l'Exposition de Vienne en 1892. Il ne porte point de date, mais une inscription ajoutée par un ancien possesseur montre qu'il parut avant 1699.

des virtuoses français; l' « air à danser », dans ses proportions premières et sa symétrie rythmique, ne leur suffit cependant plus: aussi, entraînés par le courant rapide qui pousse l'art tout entier vers l'opéra, c'est-à-dire vers l'expression concrète des sentiments, les voit-on se précipiter, à la suite des clavecinistes, dans le domaine nouveau de la musique à programme ; les pièces conservent les dimensions, la coupe, la mesure d'une allemande, d'une courante, d'une sarabande ; mais elles portent des titres littéraires, descriptifs ; elles visent à la peinture d'une disposition de l'âme, elles prétendent figurer un type moral ou poétique, elles essaient de peindre un paysage, d'imiter les voix de la nature. Le luth, le clavecin, l'orgue, les violes, sont les interprètes charmants, ingénieux et impuissants, de délicieuses bergeries, d'amoureuses tendresses, de guerrières ardeurs. C'est par le dessin mélodique que tout cela s'exprime ou prétend s'exprimer; la polyphonie n'existe plus, l'harmonie même se simplifie. Sur le luth, il en résulte une maigreur inévitable. Sans doute l'étendue de l'instrument est vaste, sa sonorité est pleine; le renforcement des basses par l'adjonction de nouveaux chœurs donne aux mélodies des octaves aiguës un point d'appui solide: il ne remédie point à ce que des cordes pincées ont toujours de fugitif et de monotone. Aussi les luthistes se préoccupent-ils sans cesse de masquer l'effacement des sons, de procurer au moins quelquefois l'illusion d'une note tenue, par des ornements mélodiques accumulés dans tous les vides. Petits trilles, tremblements, mordants, gruppetti, apogiatures de toutes formes, de toutes durées, se multiplient fébrilement sous leurs doigts. Ils inventent, pour les exprimer, quantité de signes dont ils surchargent la tablature, et que des instructions ou des « tables d'agréments » expliquent en tête de chaque nouveau livre imprimé. Il faut, si nous voulons reconstituer à la lecture la physionomie des jolis morceaux, un peu mièvres, un peu maigres d'harmonie, que contiennent les recueils de luth du XVII[e] siècle, nous les représenter toujours avec un surcroît énorme de formules ornementales écrites ou improvisées ; alors les distances trop grandes qui nous semblent creuser un fossé si profond entre « la basse » et « le chant », se rempliront de sons intermédiaires; mais l'allure mélodique des thêmes risquera sans cesse de s'effacer et de se perdre sous des dessins parasites; et nous n'aurons pas, pour maintenir le charme, cet appoint si fort de la

virtuosité, qui sauve et transfigure parfois, dans les œuvres musicales, des défauts plus grands encore.

A la fin du XVII[e] siècle, c'était par la virtuosité seule que vivait encore le luth; son déclin était déjà sensible au lendemain de la mort de Denis Gaultier, alors que Mouton, de Visée, Dupré, Du But fils, Gallot le jeune, brillaient de tout leur éclat; l'opéra venait de se fonder et le génie triomphant de Lully écrasait tous ses rivaux; un temps fort long devait s'écouler avant que l'engouement universel pour la forme d'art nouvelle eût permis à la musique instrumentale de chambre de regagner enfin une place au soleil, et les admirateurs ou serviteurs du luth sentaient que tout était fini pour eux. La Fontaine touchait certainement, à l'endroit le plus sensible, le cœur du vieux Pierre de Nyert, lorsqu'il lui dédiait en 1677 une épître toute pleine de regrets et de récriminations contre le récent changement du goût public:

Ce n'est plus la saison de Raymond ni d'Hilaire:
Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire.
On ne va plus chercher, au fond de quelques bois,
Des amoureux bergers la flûte et le hautbois;
Le théorbe charmant qu'on ne voulait entendre
Que dans une ruelle avec une voix tendre,
Pour suivre et soutenir par des accords touchants
De quelques airs choisis les mélodieux chants.
Boesset, Gaultier, Hemon, Chambonnière, La Barre,
Tout cela seul déplaît, et n'a plus rien de rare.
On laisse là Du But, et Lambert, et Camus;
On ne veut plus qu'*Alceste,* ou *Thésée,* ou *Cadmus* (1).

Les amateurs se lassaient des difficultés du luth; ils se portaient vers le chavecin, la basse de viole, ou bien recouraient, pour s'ac-

---

(1) La Fontaine, *Epître à M. de Niert,* dans ses *Œuvres,* édit. des grands écrivains de la France, t. IX, pag. 154 et suiv. — M[elle] Raymond et M[elle] Hilaire Dupuy étaient des cantatrices de salon fort admirées; Chambonnières, La Barre, clavecinistes; Boesset, Camus, Lambert, compositeurs de musique vocale; Gaultier, Hémon, Dubut, luthistes. — Nous n'avons pas besoin de rappeler qu'*Alceste, Thésée* et *Cadmus* étaient des opéras de Lully.

compagner, au théorbe, dont le double manche offrait plus de ressources que le luth pour l'exécution de la basse continue. Déjà en 1660, Nicolas Fleury « ordinaire » chanteur haute-contre de la musique du duc d'Orléans, avait publié à l'intention des dilettantes une *Méthode pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue* (1) ; quelques années plus tard avait paru chez Ballard un ouvrage semblable, rédigé par l'italien Bartolomi (2); le livre non daté de Henry Grenerin contenait aussi une « nouvelle méthode très facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues » (3). Puis, en 1690, Delair avait donné son *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin*, dont il fit paraître en 1724 une nouvelle édition (4).

Toutes ces méthodes répondaient à un état nouveau du goût et de la vanité des amateurs. La plupart, reculant devant des études sérieuses, tenaient cependant à paraître habiles dans la musique; ils renonçaient à « jouer seuls des pièces », comme le renard de la fable renonce aux raisins inaccessibles. « On leur demande, dit un auteur en 1701, pourquoi ils ont abandonné le luth, cet instrument si vanté et si harmonieux, et qui dans trente ans ne sera plus connu que de nom: ils répondent qu'il est trop difficile » (5). Mais ils voulaient qu'on les crût capables de « concerter à plusieurs » ou d'accompagner

---

(1) A Paris, par Robert Ballard, 1660, in-4° obl. de 40 pag. (Bibl. nat.).

(2) *Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse continue, composée par Angelo Michele Bartolomi Bolognese.* A Paris, par Robert Ballard, etc., 1669, in-4° obl. de 61 pag. (Bibl. nat.).

(3) *Livre de théorbe, contenant plusieurs pièces sur différents tons, avec une nouvelle méthode très facile pour apprendre à jouer sur la partie les basses continues et toutes sortes d'airs à livre ouvert. Dédié à M. de Lully, etc., composé par Henry Grenerin.* Paris, s. d. (avant 1687) (Bibl. roy. de Bruxelles).

(4) *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavessin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instruments, avec des observations particulières touchant les différentes manières qui leur conviennent; il enseigne aussi à accompagner les basses qui ne sont pas chiffrées. Composé par D. Delair.* Se vend à Paris, chez l'auteur, etc., 1690, in-4° obl. de 61 p. (Bibl. nat. et Bibl. du Conservatoire de Paris). — *Nouveau traité d'accompagnement*, etc., même titre, s. d. (privilège de 1724), in-4° obl. de 72 p. (Bibl. nat.).

(5) *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (par Lecerf de la Viéville de Fresneuse), 2e partie, pag. 104, Bruxelles, 1705.

le chant. Constantin Huygens faisait de l'accompagnement « extemporaire », c'est-à-dire improvisé, son « grand cheval de bataille » (1). A ce genre de clients s'adressaient donc désormais les auteurs de traités. L'un promet que « par les reigles qui sont dans son livre, « ceux qui n'ont jamais sceu la composition de musique pourront « en moins d'un mois commencer à jouer sur la basse continue » (2). L'autre assure que « ceux qui sçavent la musique, et ceux qui ne « la sçavent pas, trouveront également de la facilité » dans sa méthode (3); Delair constate en 1690 que « l'accompagnement n'a jamais « été si commun qu'il est; presque tous ceux qui jouent des instru« ments, se meslent d'accompagner, mais il y en a très peu qui « accompagnent régulièrement » (4).

C'est à qui trouvera la plus courte, la plus simple formule mécanique ou mnémonique pour apprendre aux gens du monde à faire proprement succéder quelques accords, quelques batteries; des notions sur les intervalles sont suivies de règles ou de routines pour leur enchaînement. Delair imagine un cadran de carton découpé qui les amène en bonne place sans que l'intelligence ni le sentiment soient obligés de prendre part à l'affaire; dans sa deuxième édition, en 1724, il explique la « règle de l'octave » nouvellement inventée et dont la fortune devait être fort longue.

Ceux d'entre tous ces dilettantes qui persévéraient par exception dans la culture du luth, se décourageaient de la tablature, à laquelle restaient obstinément attachés les luthistes de profession. En 1680, un luthiste dont la personnalité reste obscure, Perrine, tenta la publication d'un recueil de *Pièces de luth en musique* (5), notées selon les procédés ordinaires de la séméiographie musicale, et deux ans plus tard il continua son essai par une méthode que terminait un

(1) *Correspondance* de Huygens, pag. 70 (lettre 79, de l'année 1676)
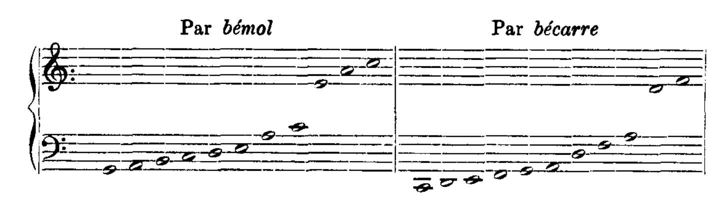
(2) Nic. Fleury, *Méthode*, etc., avertissement.

(3) Bartolomi, ouvr. cité, avertissement.

(4) Delair, *Traité*, etc., préface.

(5) *Pièces de luth en musique, avec des Règles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin, dédiées à M. de Bartillat par le sieur Perrine.* A Paris, chez l'auteur, rue des Victoires proche la porte Montmartre, s. d. (privilège du 9 mars 1680). In-8° obl. (Bibl. nat.).

tableau de très grand format, résumant la manière de « toucher le luth sur les notes chiffrées de la basse continue » (1). L'ancienne figure du manche du luth avec indication à chaque touche de la lettre correspondante dans la notation en tablature, est remplacée chez Perrine par une gravure analogue où chaque case porte la dénomination du son produit. Le double accord, par bécarre et par bémol, est chez Perrine comme il sera plus tard chez l'allemand Baron:



Quant aux pièces réunies pas Perrine, elles sont toutes empruntées aux œuvres des deux Gaultier; aucune ne porte le nom de Perrine lui-même, qui se contentait du rôle modeste d'arrangeur.

Son exemple ne fut pas suivi, et l'entêtement des luthistes à se servir, pour noter leurs pièces, de la tablature ou notation en lettres, fut très exactement, au dire d'un des derniers joueurs de théorbe, « ce qui perdit le luth » (2). Campion était théorbiste de l'Opéra, où il avait en cette qualité remplacé Maltot (3): ni l'un ni l'autre

---

(1) *Livre de musique pour le Lut, contenant une Methode nouvelle et facile pour aprendre à toucher le Lut sur les notes de la musique, avec des regles pour exprimer par les mesmes notes toutes sortes de pieces de Lut dans leur propre mouvement. Une demonstration générale des Intervalles qui se trouvent dans la Musique et sur le Lut, avec leur diverse composition et division. Des cartes par lesquelles les proportions armoniques du Lut sont expliquées. Et une table pour aprendre à toucher le Lut sur la basse continue pour accompagner la voix avec les Regles generales et les principes de la Musique, dédié à Mgr. Le Tellier, archevêque de Reims, etc., par le Sieur Perrine.* — Le privilège est daté du 9 décembre 1679; le tableau gravé, dédié à Lully, porte le millésime 1682. — Le joli frontispice de cet ouvrage a été reproduit par M. Grand-Carteret, dans la *Rivista musicale italiana*, t. V, pag. 29.

(2) *Traité d'accompagnement et de composition*, etc., par le sieur Campion, professeur maistre de théorbe et de guitare, pag. 22, Paris, 1716.

(3) Campion, pag. 7.

ne devaient avoir un rôle bien important dans l'orchestre. A la cour, Jean-Baptiste Marchand portait encore, en 1718, le titre de « joueur de luth de la chambre du roi » (1); le 1er décembre 1754, Louis-Joseph Francœur fut reçu en survivance de Marchand, et le 4 novembre 1759, un sieur Marlière fut encore officiellement pourvu de la charge de « joueur de petit luth de la chambre » (2). Les fonctions de ces trois musiciens devaient surtout consister à toucher les émoluments affectés à leur emploi, que maintenait une tradition séculaire.

L'abandon de tout ce qui touchait au luth et à sa tablature se faisait de jour en jour plus complet, et l'on arrivait au point de ne plus savoir ce qu'avaient pu jadis signifier les systèmes différents de cette notation. Sébastien de Brossard, homme de grand savoir, et qui avait été luthiste dans sa jeunesse, possédant dans son riche « Cabinet » un exemplaire sans titre du recueil italien d'*Intavolatura di liuto* publié à Milan en 1536, se trouvait incapable d'en deviner l'usage, et l'inscrivait sous la rubrique « tablature curieuse et ancienne pour un instrument inconnu » (3). Ce petit fait explique bien des choses: Brossard, bon bibliophile, soupçonnait un intérêt caché aux vieux livres qu'il ne savait plus lire; ses contemporains moins instruits, moins intelligents, les jetaient au feu. Le mépris des ignorants pour les papiers inutiles a perdu plus de trésors que les incendies et les révolutions. — Des aberrations pareilles amenèrent en même temps la destruction des précieux instruments qu'avaient confectionnés les anciens faiseurs de luths. Vers la fin du XVIIe siècle, on recherchait les meilleurs luths pour les transformer en théorbes par l'agrandissement du manche et l'addition de cordes supplémentaires; c'est dans un tel dessein que Huygens voulait acquérir à haut prix un luth célèbre en Angleterre (4). Un peu plus tard, la mode s'étant emparée tout à coup de la vielle, auparavant laissée

---

(1) Bibl. nat. Ms. Clair. 814, pag. 499 et 604.

(2) Arch. nat. O1 711.

(3) Catalogue manuscrit du Cabinet de Brossard (1724), pag. 245 (Bibl. nat.).

(4) *Correspondance* de Huygens, pag. xxx. — Notons ici que l'instrument de Laux Maler, du South Kensington Museum, de Londres, figuré à l'article Luth du *Dictionary of music and musicians*, de sir G. Grove, t. II, pag. 178, n'est pas un véritable luth, mais un luth *théorbé*.

aux mendiants ou aux ménétriers de village, on vit les marquises de la cour de Louis XV rechercher les luths qui subsistaient encore, pour les faire transformer en vielles. Un auteur à demi-sérieux, à demi-moqueur, suppose le dialogue d'une de ces belles musiciennes, hésitant à sacrifier un instrument de prix, et d'un maître de musique qui réfute ses scrupules: « Vous n'êtes donc pas informée « que c'est le seul usage, que l'on fait anjourd'hui des théorbes, des « luths et des guitares? Ces instruments gothiques et méprisables « sont en dernier ressort métamorphosés en vielles: c'est là leur « tombeau » (1). La fidélité même des derniers partisans du luth était raillée par les écrivains d'une nouvelle génération: en 1732, Titon du Tillet dit dans son Parnasse français que « le luth est un « instrument d'une harmonie étendue, gracieuse et touchante; mais « la difficulté de le bien jouer, et son peu d'usage dans les concerts, « l'ont fait presque abandonner, et je ne crois pas que l'on trouve « dans Paris plus de trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent « de cet instrument. J'en rencontrai un l'année dernière: c'est M. Falco, « doyen des secrétaires de MM. du conseil, qui me confirma qu'à « peine est-il quatre luthériens, ou joueurs de luth, à Paris. Il m'en-« gagea à monter chez lui, où après m'avoir placé dans un fauteuil « antique, il me joua cinq ou six pièces de luth, me regardant toujours « d'un air tendre, et répandant de temps en temps quelques larmes « sur son luth. Il me tira ensuite une fort belle pièce de vers, de « la composition de feu M. Masquiere. C'est l'éloge et la déification « même du luth. On voit dans cette pièce la métamorphose d'un roi « Samos, sçavant musicien, changé en luth. M. Falco me lut cette « pièce d'un ton si touchant, et me parut si pénétré de son sujet, « que je ne pus m'empêcher de mêler quelques larmes aux siennes; « et ainsi nous nous quittâmes » (2). Si l'on compare cette description moqueuse à celle de René François (3), on mesurera le chemin parcouru en cent ans par le luth sur la route de l'oubli.

Kohault fut le dernier luthiste que les Parisiens entendirent; il

---

(1) *Lettre de M. l'abbé Carbasus... sur la mode des instruments de musique*, pag. 18, Paris, 1739.

(2) Titon du Tillet, *Le Parnasse français*, pag. 405, in-fol. Paris, 1732.

(3) Voyez ci-dessus, au paragraphe VIII.

vint à Paris en 1763 et 1764 et joua an concert spirituel, avec Duport, des duos pour luth et violoncelle (1). Son succès, très modéré, resta sans écho. Dix ans plus tard, un musicien de l'orchestre de l'Opéra, Van Hecke, fit construire par Naderman un instrument de son invention, qu'il appela « le Bissex ou les deux six cordes », et qui avait « à peu près la forme d'un luth » avec douze cordes (2): l'instrument, la méthode et le professeur ne parvinrent point à vaincre l'indifférence désormais définitive du public.

Les musées ou les collections d'instruments de musique présentent parfois des échantillons curieux d'essais analogues, comme le décacorde du musée du Conservatoire de Paris, construit en 1785 par Caron « luthier de la reine » (3); quelques théorbes français sont datés de la même époque: les uns et les autres furent peu joués. Ils servent aujourd'hui aux peintres plus qu'aux musiciens. Meissonier mettait volontiers un grand théorbe orné aux mains des personnages en costumes anciens qui faisaient le sujet de ses petites toiles. Un instrument de la même famille guide la danse très grave des deux enfants dans le beau tableau de Roybet, *la Sarabande;* et ce n'est pas sans en sourire que nous nous souvenons encore d'une peinture de Jacquet, dont le titre nous échappe, où le théorbe était tenu par l'exécutant juste au rebours de l'usage, le bras droit portant l'instrument, la main gauche pinçant les cordes. Il n'est pas de meilleure preuve de l'irrémédiable oubli du luth et du théorbe, en notre XIXe siècle.

---

(1) *Mercure de France*, pag. 178 et 204, avril 1763, et pag. 212, juin 1764.

(2) *Mercure de France*, pag. 178, juillet 1774.

(3) Voy. Gust. Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de Paris*, pag. 55, numéros 221 à 226, nouv. édition. Paris, 1884.

LISTE ALPHABÉTIQUE DES LUTHISTES CITÉS (1)

---

(1) Les dates placées à la suite des noms sont celles des renseignements donnés sur chaque luthiste.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES OFFSET DE L'IMPRIMERIE REDA S.A.
A CHÊNE-BOURG (GENÈVE), SUISSE

MAI 1973